فہرست

(حصہ اوّل)

مضمون

بانی "ادبِ لطیف" چودھری برکت علی	ناصر زیدی	13

مضامین

منٹو کے افسانوں میں عورت!	ڈاکٹر وزیر آغا	17
ارضِ تمنا کا سفر	ڈاکٹر انور سدید	31
آبِ حیات کا انگریزی ترجمہ۔ایک تجزیہ	ڈاکٹر تحسین فراقی	41
تنقیدی تکنیک کی جمالیات	احمد سہیل	59
ناولٹ کیا ہے؟	ڈاکٹر ناصر بلوچ	68
تخلیقی عمل اور اس کی اہمیت و ماہیت	ڈاکٹر محمد خان اشرف	86
ادب میں مزاحمتی رویے	افضل توصیف	93
عمر خیام۔۔۔۔۔ایک سوال	ماہ طلعت زاہدی	107
متن، سیاق اور تناظر	ڈاکٹر ناصر عباس نیر	121
جدید نظم کی نئی آوازیں	امجد طفیل	147
عزیز احمد کا مخزنِ شعریات	ابوسعادت جلیلی	174

وزیر آغا اور ڈی کنسٹرکشن	عمران شاہد بھنڈر	183
صوتیات اور زبان کی ترکیبی اہمیت	قاسم یعقوب	221
سندھی ادب میں خرد افروزی کی روایت	جمال نقوی	227
حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء	سید احمد سعید ہمدانی	232
مہر گزیدہ	ظہیر جاوید	243
اردو افسانے کے رجحانات کا مختصر جائزہ	طاہر نقوی	249
افسانہ: بحیثیت صنفِ ادب	ایم۔ خالد فیاض	253
چکری	رابعہ عرفان	269

غزلیں

اسلم انصاری	276
صابر ظفر	279
خالد معین	284
اظہر جاوید	287
معین نظامی	289
شاہین عباس	293
انور سدید (نعتیہ)	295
غالب عرفان (نعتِ رسولؐ)	297
سیدہ حنا بابر علی	298
ناصر زیدی (نذرِ مومن)	299
ستیہ پال آنند (امریکہ)	300

شعیب احمد	302
رخشندہ نوید	304
ابصار عبدالعلی	305
اختر رضا سلیمی	307
صفدر صدیق رضی	311
شبنم شکیل	312
خرم خرّام صدیقی	313
دانیال طریر	315
رفعت ناہید	319
ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد	322
سیّد ذر نجف زیدی	324
ڈاکٹر وحید قریشی	325
احمد عطا	326
ضیا مجتبیٰ	327
آصف ثاقب	328
یاسر اقبال	329
اسرار حسین	330
آغا نثار	331
ظفر اقبال	333
شہزاد احمد	335
ناصر علی	337

حمیدہ اسماعیل		339
رسا چغتائی		340
فاضل جمیلی		341
جمیل یوسف		343

افسانے

سینئر سٹیزن	الطاف فاطمہ	345
رزم بلا زم	مسیح آہوجا	366
خواب	رشید امجد	381
ہاری ہوئی جیت	منشا یاد	384
سونت سنگھ کا کالا دن	یونس جاوید	391
آگ	محمود احمد قاضی	421
گنبد کا محراب ساز	مرزا حامد بیگ	431
اگر آنکھ کھل گئی تو......	خالد فتح محمد	438
جھاگ	طارق محمود	443
باڑھ	شمشاد احمد	455
اعلانوں بھرا شہر	سلیم آغا قزلباش	463
رنگولی	محمد عاصم بٹ	468
بوڑھی گنگا	طاہرہ اقبال	474
گم صم گفتگو	زیب اذکار حسین	488
فریدوں جنگل والا	ڈاکٹر انیق احمد (امریکہ)	502
ایک اور سیتا	نند کشور وکرم	524

بانی ''ادبِ لطیف'' چودھری برکت علی

ناصر زیدی

ادب کی دنیا میں ترقی پسند تحریک کے آغاز سے ہی مارچ 1935ء میں جاری ہونے والا ماہنامہ ادبی جریدہ ''ادبِ لطیف'' اپنے منفرد معیار اور مدتِ اشاعت کے ساتھ اب ایک ادبی تہذیب بن چکا ہے۔ بہت سے رسائل و جرائد اسی شہرِ زندہ دلاں، شہرِ ادب و ثقافت، شہرِ علم و فن سے مختلف ادوار میں جاری ہوئے اور معدوم ہو گئے، مگر ''ادبِ لطیف'' واحد ادبی جریدہ ہے، جو ہنوز جاری ہے۔ یہ پون صدی یعنی 75 برس اپنی مسلسل اشاعت کے پورے کر چکا ہے اور لگتا ہے صدی بلکہ صدیاں پوری کرے گا......!

اس جریدے کے بانی ایک نیک نیت انسان چودھری برکت علی مرحوم تھے۔ وہ لاہور کی ایک معزز آرائیں فیملی سے تعلق رکھتے تھے، ابھی ''پالنے'' ہی میں تھے کہ ماں جیسی عظیم ہستی کی شفقت سے محروم ہو گئے تاہم والد گرامی چودھری محمد بخش نے شجرِ سایہ دار بن کر پرورش و پرداخت میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ چودھری برکت علی نے پرائمری تک کی ابتدائی تعلیم کارپوریشن کے ٹاٹ سکول میں حاصل کی۔ میٹرک کا امتحان اسلامیہ ہائی سکول بھاٹی گیٹ سے اچھے نمبروں سے پاس کیا اور پھر ایف۔ سی کالج لاہور میں داخل ہو گئے۔ ایف۔ اے کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور میں چلے گئے۔ زمانہ طالب علمی میں وہ ایک ذہین طالب علم ہونے کے ساتھ ساتھ فٹ بال اور ہاکی کے بہت نمایاں کھلاڑی بھی رہے..... گریجوایشن کے بعد ہسٹری میں ایم اے کی تیاری کر رہے تھے کہ انگریز سامراج کے خلاف عدم تعاون کی تحریک اور ''تحریکِ ترکِ موالات'' شروع ہوئی۔ رفتہ رفتہ ان تحریکوں نے خوب زور پکڑا اور یہ پورے ملک میں پھیل گئیں۔ چودھری برکت علی کے نہاں خانۂ دل میں موجود جذبۂ حریت نے، ان تحریکوں کا ساتھ دینے پر انہیں اکسایا تو وہ قوت کی پکار پر لبیک کہنے کے لئے خوشی خوشی آمادہ ہو گئے۔ انہوں نے ایم اے (ہسٹری) کا امتحان دیئے بغیر کالج چھوڑ دیا۔ یوں وہ ایم اے (ہسٹری) تو نہ کر سکے مگر تاریخ کا دھارا

بدلنے میں ممد و معاون ضرور ہے......!

چودھری برکت علی کی چشم بصیرت افروز نے دیکھا اور طبع حساس نے محسوس کیا کہ ہر طرح کے کاروبار پر ہندو سامراج کا غلبہ ہے اور مسلمان من حیث القوم قعر مذلت میں گرتے ہوئے ہیں۔ اس حقیقت کا ادراک کرتے ہوئے انہوں نے پبلشنگ کے شعبے کو چنا کہ کاغذ، قلم، حرف و لفظ ہی زندہ رہنے والی چیزیں ہیں اور چھپے ہوئے زندہ لفظوں سے قوموں کی تقدیریں بدلتی رہی ہیں اور بدل سکتی ہیں۔ چنانچہ 1929ء میں انہوں نے مشہور زمانہ "پنجاب بک ڈپو" قائم کیا اور اس بک ڈپو سے درسی کتب کی اشاعت کا سلسلہ شروع کیا۔ یوں وہ ہندو اور انگریز پبلشروں کے درمیان اس دور میں ایک بڑے مسلمان پبلشر کی حیثیت سے نمایاں ہوتے چلے گئے...... ان کے حسن کارکردگی نے لکھنے، پڑھنے والے اساتذہ اور اہل علم کا ہالہ ان کے گرد وگرد بنا ڈالا۔ اور وہ اچھی، معیاری، نصابی کتابیں چھاپنے لگے۔ انہوں نے اپنے کاروبار کو پورے برصغیر میں روشناس کرا دیا۔ کئی سال تک وہ "پنجاب بک ڈپو" کو پھولنے، پھلنے کا موقع دیتے، مقام بلند تک پہنچانے کے بعد ان کی طبع رسا نے "کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے" کے مصداق اپنی بات، اپنے خیالات اور ترقی پسندانہ نظریات کو عام کرنے کے لئے ایک ادبی جریدے کے اجراء کا منصوبہ بنایا۔ حکیم احمد شجاع نے ان کے منصوبے کو عملی طور پر مہمیز لگائی کہ جریدے کا نام "ادب لطیف" تجویز کر دیا اور پہلے مدیر کے طور پر اپنے بچوں کے اتالیق، ایک سکول ٹیچر، شاعر و ادیب طالب انصاری بدایونی کا تقرر کرا دیا۔ یوں مارچ 1935ء میں طالب انصاری بدایونی کی ادارت میں "ادب لطیف" کا پہلا شمارہ 64 صفحات پر مشتمل منظر عام پر آیا...... مارچ، اپریل، مئی 1935ء کے تین شمارے ہی طالب انصاری کی ادارت میں چھپ سکے کیونکہ جون 1935ء میں میرزا ادیب (بی اے آنرز) اس جریدے کے مدیر مقرر ہو گئے۔ طالب انصاری ان دنوں فلموں کے لئے گیت بھی لکھتے تھے، سکول میں ٹیچر بھی تھے اور پرائیویٹ طور پر ٹیوشن بھی پڑھاتے تھے۔ اتنی بہت سی مصروفیات میں وہ "ادب لطیف" کے لئے بھرپور انداز میں وقت نہ دے سکتے تھے۔ جبکہ میرزا ادیب کل وقتی مدیر کے طور پر دستیاب ہو گئے تھے۔ یوں "ادب لطیف" کے بانی مدیر ہونے کا اعزاز پنجاب کے دل لاہور میں فانی بدایونی کے شہر بدایوں کے ایک صاحب فن شاعر طالب انصاری کو حاصل ہے۔ میرزا ادیب کا نمبر دوسرا ہے، جو لوگ انہیں اولیت دیتے ہوئے "ادب لطیف" کا پہلا مدیر قرار دیتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ در اصل پہلا مدیر ہی "ٹرینڈ سیٹر" ہوتا ہے، چنانچہ ابتدائی شماروں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شمارے سے جو معیار باقی

ادارہ چودھری برکت علی کی رہنمائی میں مدیر اول نے قائم کیا اسی طرز پر میرزا ادیب اور ان کے بعد میں آنے والے مدیروں نے بھی معیار نہ صرف برقرار رکھا بلکہ آگے بڑھایا۔ اس ادبی جریدے کے عہد ساز جریدے کے نامور مدیران میں طالب انصاری بدایونی کے علاوہ فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، ظفر قریشی، جمیل شفائی، عارف عبدالمتین، دوبار میرزا ادیب، انتظار حسین اور یہ خاکسار راقم الحروف ناصر زیدی شامل ہیں...... میرا دورِ ادارت 1966ء تا 1980ء تک طویل ترین دور ہے جبکہ میرزا ادیب تو دو قسطوں میں کل دس بارہ سال مدیر رہے...... اور میرے بعد تو مدیران کی ایک لمبی لائن لگی رہی۔ ایک ہی شمارے میں اللہ جھوٹ نہ بلوائے بطور مدیران آدھی آدھی درجن نام بھی دیکھنے کو ملے۔ صدیقہ بیگم، کشور ناہید اور ان کا چار کا ٹولہ۔ پھر صدیقہ بیگم کے ساتھ مسعود اشعر اور پھر ان کے ساتھ اظہر جاوید۔ اب چودھری برکت علی کی صاحبزادی صدیقہ بیگم مدیر ہیں اور بڑے عزم واستقلال کے ساتھ مختلف ادوار کے معروف سائز سے ہٹ کر چھوٹے کتابی سائز پر رسالے کو باقاعدگی سے شائع کر رہی ہیں۔ 75 سالہ نمبر ان کی مدیرانہ کاوشوں کا یقیناً نقطۂ عروج ہوگا......!

''ادب لطیف'' کا موجودہ کتابی سائز دراصل انتظار حسین کے فوری بعد آنے والے ایک مدیر قاسم محمود نے رائج کیا تھا۔ وہ کل چھ ماہ مدیر رہے اور اسی عرصے میں ''ادب لطیف'' کا اصل قدیم اور معیاری حلیہ بگاڑ کے اسے صرف اور صرف افسانوں کے لئے مخصوص کر دیا کہ وہ خود بھی افسانہ نگار تھے۔ شاعری ''ادب لطیف'' کے اس شش ماہی تاریک دور میں ممنوع رہی۔ چودھری برکت علی کے بڑے صاحبزادے افتخار علی چودھری کا ذکر نہ کرنا زیادتی ہوگی۔ وہ پنجاب بک ڈپو کے مالک اور ''ادب لطیف'' کے منیجنگ ایڈیٹر تھے۔ انہوں نے کبھی ایڈیٹر کے کام میں مداخلت نہیں کی، یہی وجہ ہے کہ مجھے ان کے ساتھ خوشگوار انداز میں بطور ایڈیٹر مسلسل پندرہ سال گزارنے کا موقع ملا۔ وہ بہت خلیق، متواضع، ہنس مکھ اور ''پیر پرست'' انسان ہیں۔ میرے سید ہونے کے ناتے بھی وہ میری تکریم حد سے کچھ زیادہ ہی کرتے تھے...... ان کا دسترخوان ہمیشہ سے بہت وسیع تھا۔ ہم روزانہ ان کے دسترخوان کے ریزہ چیں رہے۔ ان کی ایرانی بیگم ہر جمعرات کو داتا دربار پر حاضری کے بعد پنجاب بک ڈپو اور دفتر ''ادب لطیف'' تشریف لاتیں تو کھیر کا ایک دیگچہ بھی ملازم ضرور ساتھ لاتا۔ یوں ہم نے مدتوں بہت کھیر کھائی جو کسی طرح بھی نیاز سے کم نہ تھی...... اس کھیر کی مٹھاس کا اثر اب تک ہماری شخصیت میں حلول کیے ہوئے ہے، جو ''حاسدین تیرہ باطن'' کے سوا ہر ایک قریب خاص محسوس کر سکتا ہے۔

آج خصوصیت سے ذکر مقصود ہے پنجاب بک ڈپو اور "ادبِ لطیف" کے بانی چوہدری برکت علی کا بقول غالب:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

چنانچہ بر محل تذکرہ بہت سی دیگر متعلقہ باتیں بھی آ گئیں۔

پھر آتا ہوں اپنے اصل موضوع کی طرف----- چوہدری برکت علی نے جہاں دوں کی اشاعتی اجارہ داری توڑنے کے ساتھ ساتھ بہت سے فلاحی، تعلیمی، اصلاحی اور رفاہی کام بھی کیے۔ انہوں نے مسلم ماڈل ہائی سکول کی بنیاد 1945ء میں ڈالی۔ یہ سکول نواں کوٹ لاہور میں قائم کیا گیا۔ 1947ء میں یہ ہنگاموں کی نذر ہو گیا تو قیام پاکستان کے بعد موجودہ بلڈنگ میں کچہری روڈ اور اردو بازار کے سنگم پر یہ سکول قائم کیا گیا۔ چوہدری برکت علی تادمِ آخر (9۔ اگست 1952ء) بحیثیت جنرل مینیجر اس سکول میں فرائض انجام دیتے رہے۔ اس سکول کے علاوہ انہوں نے مزید سکول لاہور ہی میں قائم کیے۔ اسلامیہ ہائی سکول موہنی روڈ اور اسلامیہ ہائی سکول مصری شاہ۔ مسلم ماڈل ہائی سکول کے بنیادی صدر نور الٰہی تھے جبکہ جنرل سیکرٹری شیخ محمد اشرف اور فنانس سیکرٹری شیخ نیاز احمد تھے اور جنرل مینیجر چوہدری برکت علی۔ اس تعلیمی مجلس کے اراکین نے سکول کو ایسے عمدہ، شفاف اور معیاری اصولوں پر چلایا کہ اب یہ سکول پاکستان کے بہترین سکولوں میں شمار ہوتا ہے۔ چوہدری برکت علی کے تیسرے نمبر کے چھوٹے صاحبزادے خالد چوہدری نے چوہدری اکیڈمی بنا کر پنجاب بک ڈپو کو بھی اس میں ضم کر لیا ہے۔ چوہدری برکت علی کی صاحبزادی محترمہ صدیقہ بیگم جو ادب سے خصوصی لگاؤ رکھتی ہیں "ادبِ لطیف" کو بڑی محنت، لگن اور جانفشانی سے زندہ بلکہ تابندہ رکھے ہوئے ہیں۔ ان کے ساتھ حسبِ معمول چوہدری برکت علی کے بڑے صاحبزادے چوہدری افتخار علی مینجنگ ایڈیٹر ہیں اور دوسرے صاحبزادے ظفر علی چوہدری بھی تعاون کر رہے ہیں۔ یوں چوہدری برکت علی کا لگایا ہوا ادبی پودا تناور درخت بن کر پھول پھل رہا ہے:

اب جس کے جی میں آئے وہی پائے روشنی
ہم نے تو دل جلا کے سرِ عام رکھ دیا

◆◆◆

منٹو کے افسانوں میں عورت!

ڈاکٹر وزیر آغا

میرے بہتر شعروں کا ذکر بہت سنا ہے مگر کتنے لوگ ان شعروں کی نشاندہی کے معاملے میں ہم خیال ہیں؟ بہت کم۔ ادیب یا شاعر کے ہر قاری نے اپنے طور پر بہتر شعروں کی ایک فہرست مرتب کر رکھی ہے۔ یہیں ایک بڑے تخلیق کار کا امتیازی وصف ہے کہ اسے محض ایک یا چند ایک تخلیقات کے حوالے سے پہچانا نہیں جاتا۔ اس کے تخلیق کردہ مواد کا بڑا حصہ اس کے تخلیقی لمس کے باعث ایک اپنی الگ شان رکھتا ہے اور اس میں سے کسی بھی حصہ کو مسترد کرنے سے پہلے سو بار سوچنا پڑتا ہے۔ منٹو کا معاملہ یہ ہے کہ اس کے ہاں دو طرح کے افسانے ملتے ہیں...... ایک وہ جنہیں آپ اول درجے کی تخلیقات قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہ کریں اور اکثر لوگ اس سلسلے میں آپ کے ہم خیال ہوں۔ دوسرے وہ جنہیں آپ پہلی ہی قرأت میں مسترد کر دیں اور لوگ اس معاملے میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ نتیجہ دیکھئے کہ منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں لامحالہ اس کے چند ہی افسانوں سے بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے۔

منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع "عورت" ہے۔ "بیشتر" اس لئے کہ اس کے ہاں "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اور "نیا قانون" ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن کا موضوع مختلف اور تناظر زیادہ وسیع ہے۔ مگر ان افسانوں میں بھی جن میں عورت کو موضوع بنایا گیا ہے، اول درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ لہٰذا منٹو کے افسانوں کی عورت کے خدوخال دریافت کرنے کے لئے ان چند افسانوں کا مطالعہ ہی کافی ہے۔ تاہم چونکہ منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اور صورتوں کے پس پشت ایک خاص "عورت" بطور پروٹو ٹائپ موجود ہے لہٰذا فن کے حوالے سے نہ سہی اس پروٹو ٹائپ کے حوالے سے ان افسانوں کا مطالعہ بھی

نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً افسانہ ''پھاہا'' کی ٹھنی؟ ''بھنگن'' کی بھنگن، ''سودا بیچنے والی'' کی سلطی، ''عشقیہ کہانی'' کی عذرا، ''بدصورتی'' کی حامدہ وغیرہ تمام صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر ان سب میں عورت کا وہ پروٹو ٹائپ (Proto Type) ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ پروٹو ٹائپ کیا ہے؟

منٹو نے اپنے افسانے ''کالی شلوار'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

''بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا۔ جس میں بے شمار ریل کی پٹڑیاں بچھی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی یہ پٹڑیاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں بالکل ان پٹڑیوں کی طرح ابھری رہتی تھیں۔۔۔ کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے۔ جانے کہاں! پھر ایک ایسا وقت آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی۔''

یہ اقتباس منٹو کے افسانوں کی عورت کے اصل خدوخال کو پیش کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ بنیادی طور پر ایک گھریلو عورت ہے جو کسی ایک کا پلو تھام کر عمر بھر کے لئے رک جانا چاہتی ہے مگر زندگی نے اس سے دھوکا کیا ہے۔ انجن نے اس سے اپنا پلو باندھنے کے بجائے اسے دھکا دے کر اکیلا چھوڑ دیا ہے۔ لوگ اپنی مرضی کے مطابق کانٹے بدل رہے ہیں مگر وہ خود بے دست و پا رکنے کی خواہش کے باوجود رک نہیں پا رہی ہے۔ تاہم اس کے ہاں یہ خواب ہر وقت موجود رہتا ہے کہ جب دھکے کا زور ختم ہو گا تو وہ کہیں نہ کہیں ضرور رک جائے گی۔

ہرچند مندرجہ بالا تمثیل میں منٹو نے ''کالی شلوار'' کی سلطانہ کے محسوسات کو پیش کیا ہے اور بعد ازاں اپنے ایک مضمون میں اس تمثیل کی بنیاد پر رنڈیوں کی زندگی کے عام پیٹرن کو بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اس نے اس تمثیل میں عورت کے بارے میں اپنے اس رویے کو آئینہ کر دیا ہے جسے اس نے غیر ارادی طور پر دو بار رکھا تھا۔ بات یہ ہے کہ جس دور میں منٹو اور عصمت چغتائی نے

جنس اور جسم کے حوالے سے عورت کو موضوع بنایا۔ وہ ہندوستان میں آزادیٔ نسواں کی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا۔ چونکہ عورت کو صدیوں سے پردہ اور چار دیواری میں محبوس رکھا گیا تھا اور وہ مرد کے تشدد کی زد میں بھی رہی تھی اس لیے جب اسے تعلیم اور ووٹ دینے کے حق کے ساتھ ساتھ مرد کے شانہ بشانہ کام کرنے یا کم سے کم مرد کے تشدد کا مقابلہ کرنے کی آزادی میسر آنے لگی تھی۔ عورت کے اس رویے کو عصمت چغتائی نے 'بغاوت' کا نام دیا اور اپنے بیشتر افسانوں میں ایک باغی عورت کو پیش کرنے کی کوشش کی جو مرد کی عائد کردہ علامتیت کا (جسے اصطلاحاً Phallogocentrism کا نیا اصطلاحی نام دیا گیا ہے) اسے پوری طرح مسترد کرتی ہے اور چونکہ مردانہ اخلاقیات کا بیانیہ عورت کی 'پاکیزگی' پر اصرار کرتا ہے اس لیے عصمت نے جنسی معاملات میں عورت کی خواہش کو ابھار کر آزادیٔ نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ چنانچہ عصمت کے ہاں جو عورت ابھر کر سامنے آتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے "نئے روپ" کی علمبردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اور مردانہ تسلط سے برسرِ پیکار ہے۔ منٹو کی شعوری سطح پر یہ بھی ایک ایسی عورت کا کردار ہے جو جانتا ہو (خاص طور پر جنسی اعتبار سے) کہ مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکے اور جو مرد کی تابع محمل بننے پر آمادہ نہ ہو۔ اپنے مضمون "لذتِ سنگ" میں منٹو نے اپنے اس موقف کو کھل کر یوں بیان کیا ہے

> "میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لیے ذرہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔"
>
> "چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔"
>
> "چکلے کی ٹکہائی رنڈی کی غلاظت، اس کی بیماریاں، اس کا چڑچڑاپن، اس کی گالیاں مجھے بھاتی ہیں۔ میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ

فلاسفی ان کی صحت اور ان کی حفاظت کا علمبردار کرتا ہوں۔"

دوسرے لفظوں میں عصمت کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی روپ میں دلچسپی رکھتا ہے اور اسی کو اپنے افسانوں میں ابھارنے کا متمنی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ خود منٹو کے قابل ذکر افسانوں میں جس عورت کا سراپا نمایاں ہوا ہے وہ صرف یا تو نچلی سطح پر یا باغی روپ کا مظاہرہ کرتی ہے اور اپنے اعلانات سے دست بردار ہونے کا روپ ہے جس کی سے مفاد سے کہ جسے اپنا چھوڑ دیتی ہے مگر مرد کے تشدد کے خلاف بغاوت کرنے کے بجائے وہ ہر وقت اس امر کا خوف رکھتی ہے کہ کوئی دوسرا آئے گا اور اسے اپنے ساتھ لے جائے گا اور وہ ایک وفادار بیوی کی طرح اس کے ہر ستم کے آگے سر تسلیم خم کرتی رہے گی۔ کیا یہ ہندوستانی عورت کا وہی پتی ورتا روپ نہیں ہے جو اس برصغیر کی ثقافت میں ہزارہا سال سے پروان چڑھتا رہا ہے اور جس نے ہر عورت کو اپنے پتی کے تشدد کو بار بار برداشت کرنا سکھایا ہے؟ سوچنے کی بات ہے کہ منٹو کے افسانوں میں عورت کا جو سانچہ ابھرا ہے وہ عصمت کے نسوانی کرداروں کے سانچے سے بالکل مختلف ہے۔ عصمت کے بیشتر نسوانی کردار مرد اور سماج سے باغی کردار ہیں جو مرد راج میں ایک متوازی ریاست بنانے کی کوشش میں ہیں جبکہ منٹو کے نسوانی کردار صدیوں پرانی ہندوستانی عورت کے سانچے کے مطابق ڈھلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ منٹو کے نسوانی کردار خود منٹو کی منشا اور مرضی کے مطابق نہیں ہیں بلکہ منٹو کی شعوری کوشش کے باوجود اپنی اصل کی طرف مڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ مرد کی عائد کردہ اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات بخوبی ثابت ہو جاتی ہے کہ ان افسانوں کی بالائی سطح پر سرشت تو وہ ہے جسے منٹو نے شعوری طور پر اپنے پیش نظر رکھا ہے اور جس کے مطابق وہ اپنے نسوانی کرداروں کو ایک خاص انداز میں کار فرما دکھاتا ہے۔ وہ دکھانا یہ چاہتا ہے کہ مرد کی بنائے ہوئے تمام روایات پر قائم ہے، عورت کو بھی ایک جنسی شئے Commodity کی صورت میں دیکھتا ہے اور اسی لئے عورتوں کی وہ "منڈی" وجود میں آئی ہے جہاں عورت خریدی اور بیچی جا سکتی ہے۔ پھر جس طرح منڈی میں بڑے ایک ہاتھ سے دوسرے اور پھر تیسرے میں پہنچتی ہے اور اس کا سر جھکا رہتا ہے بالکل اسی طرح عورت بھی دو ہاتھ سے کمائی بھی چلی گئی ہے۔ منٹو کی ہندوستانی عورت کی صدائے احتجاج نہیں کر مرد

کی اظہاریات سے صاف سیاق کرتا نظر آتا ہے۔ مرد وہ ایسی عورت کو پیش کرنے کا آرزومند ہے جو پدرسری عورت کے روایتی اوصاف یعنی پاکیزگی، ممتا، پتی پوجا اور وفاداری سے انحراف کرکے اور مرد کے سامنے کھڑے ہوکر اپنے وجود کا اعلان کرے۔ مثلاً یہیں ایک بات لیجئے کہ اس برصغیر میں مرد ہمیشہ سے عورت کا کفیل رہا ہے۔ یا کم از کم وہ اس خوش فہمی میں مبتلا ضرور رہا ہے کہ اسی کی کمائی سے گھر کا وجود قائم ہے۔ مرد کی یہی اس خوش فہمی میں Phalogocentric جذبات کی تسکین کا سامان ہوتا ہے اور عورت مرد سے اخلاقیات کے تابع ہوکر مرد کے اس اعلان کو برحق سمجھتی ہے۔ منٹو جب عورت کو خود کمانے یا خود کمانے کی آرزو کرتے دکھاتا ہے تو یوں گویا عورت کی معاشی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں کی اکثر عورتیں اپنی روزی آپ ... اپنی روزی کماتی ہیں۔ ہر مرد کے قائم کردہ نظامِ اخلاق سے، جو عورت سے وفاداری، پاکیزگی اور پتی پوجا کا طالب ہے منحرف ہوکر ایک ایسی آزاد مملکت کو وجود میں لے آتی ہیں ... ایسا سکہ جو پدری نظامِ حیات کے سکے کی ضد ہو ... سے کہا جاتا ہے کہ جنس (Sex) ایک فطری عمل Natural Act ہے جب کہ Gender کی بنا پر "مرد عورت" کی تفریق ایک ثقافتی ترتیب (Cultural Construct) ہے۔ بالائی سطح پر منٹو کے افسانے عورت کو جنس کی فطری سطح پر قائم کرکے اسے اس ثقافتی تفریق سے نجات دلاتے ہیں جس نے مرد کو ایک جابر اور مطلق العنان ہستی کے روپ میں جبکہ عورت کو ایک مظلوم اور مفتوح پیکر کی صورت میں پیش کیا ہے۔ منٹو جب اپنے افسانوں میں عورت پر ہونے والے مظالم کو منظرِ عام پر لاتا ہے تو کسی مردانہ دنیا کا محتسب کرتا ہے تاہم جب وہ عورت کو ثقافتی قیود سے باہر نکال کر جنس کی فطری سطح پر ایک متوازی قوت کے طور پر متشکل کرتا ہے تو گویا مرد اور عورت کی ثقافتی تقسیم کو مسترد کردیتا ہے اور یوں عملاً عورت کی بغاوت کو جائز قرار دے ڈالتا ہے۔

مگر یہ تو منٹو کے افسانوں کی بالائی یا ظاہری ساخت ہوئی جو صرف قاری کو پہلی ہی قرأت میں نظر آجاتی ہے بلکہ خود منٹو کے بھی پیشِ نظر تھی مگر ان افسانوں کی ایک تحتی اور گہری ساخت بھی ہے جو نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی چلی گئی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھتا ہے اس کا متن اپنے آپ کو Deconstruct بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ "ممی" ہے جس کی مرکزی شخصیت جانکی نام گھریلو زندگی بسر کرنے کے بجائے ... کے حق میں جانا چاہتی ہے۔

پشاور میں اس کا تعلق عزیز سے تھا۔ کراچی پہنچی تو سعید سے ہو گیا۔ کراچی میں وہ مردوں کی سمت وابستہ ہو گئی۔ وہی گاؤں والا قصہ تھا جسے بچپن میں دھتکار کر چھوڑ آئی تھی۔ دوسری طرف خود جاگیر کا مردوں کی زندگی کی خرافات سے کوئی غرض نہیں۔ وہ بلا تکلف ہر اس شخص سے جس کی رشتے میں سدھ جاتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اور اس حسن میں اسے ضمیر کا کوئی بوجھ بھی سہنا نہیں پڑتا۔ افسانے میں جائی کو ایک ایسی عورت کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو مردوں کی دنیا میں داخل ہو کر مراعات کو پانا چاہتی ہے یعنی اپنے قدموں پر کھڑا ہونے کی خواہش، جنسی آزادی کا حصول، مگر بے لوثی اور پھر مردوں کی طرح [illegible] سے [illegible] باہر نکالنے [illegible] وغیرہ لیکن [illegible] ایک مختلف صورت حال پیدا کر دیتی ہے اس نقاب کو پردے پردہ کر دیتی ہے جو افسانہ نگار اور اس کی پیش کردہ کہانی نے اسے پہنا رکھا ہے۔ بہرحال عزیز سے اس کے تعلقات کی نوعیت کچھ یوں ہے:

> "شروع شروع میں میرا خیال تھا کہ جائی عزیز کے متعلق جو اتنا فکر مند رہتی ہے محض عورتوں کی عادت ہے لیکن آہستہ آہستہ میں نے اس کی بے تکلف باتوں سے محسوس کیا کہ اسے حقیقتاً عزیز کا خیال ہے۔ اس کا جب بھی خط آیا جائی پڑھ کر ضرور روئی۔"

عزیز کے بعد جب سعید سے اس کے تعلقات استوار ہوتے ہیں تو وہ سعید سے بھی اسی پرخلوص اور والہانہ انداز میں پیش آتی ہے جس سے عزیز کے ساتھ پیش آتی تھی۔ اس تعلق کی نوعیت ایک ارادی سی ہے یعنی عورت ایک ایسی وفادار بیوی کی سی ہے۔ چنانچہ وہ جس طرح عزیز کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتی تھی اسی طرح سعید کے سلسلے میں بھی کرنے لگتی ہے۔ بقول راوی صبح اٹھ کر اس کی ضرورت کو جگانے میں آدھ گھنٹہ صرف کرتی ہے۔ اس کے دانت صاف کراتی ہے، کپڑے پہناتی ہے۔ ناشتہ کراتی ہے۔ پھر دوسری جب اسٹوڈیو میں جاتی ہے تو صرف سعید کی باتیں کرتی ہے۔ سعید صاحب جیسے مجھے آدمی ہیں۔ سعید صاحب بہت اچھے گاتے ہیں۔ سعید صاحب کا وزن بڑھ گیا ہے۔ سعید صاحب کا ناشتہ اور تیار ہو گیا ہے۔ سعید صاحب کے لئے پشاور سے پشمینہ اور سینڈل منگائی ہے۔ اس کے بعد جب عزیز پشاور سے آتا ہے تو سعید سے اپنے تعلقات کے باوصف وہ عزیز سے اسی محبت اور والہانہ پن کا مظاہرہ کرتی ہے جو وہ پشاور میں کرتی تھی۔ بقول افسانہ نگار صبح اٹھا تو کمرے میں دھواں جمع

تھا۔ باورچی خانے میں جا کر دیکھا تو جانکی کاغذ جلا جلا کر عزیز کے غسل کے لئے پانی گرم کر رہی تھی آنکھوں سے پانی بہہ رہا تھا۔ مجھے دیکھ کر مسکرائی اور انگیٹھی میں پھونکیں مارتے ہوئے کہنے لگی "عزیز صاحب ٹھنڈے پانی سے نہائیں تو انہیں زکام ہو جاتا ہے۔ میں جب تک تھی پشاور میں تو ایک مہینہ بیمار رہے اور سچ بھی کیوں نہیں جب وہ میں ہی چھوڑ دی تھی۔ آپ سے دیکھا نہیں گئے، دبلے ہو گئے ہیں۔"

اس کے بعد جب اسے سعید کا تار ملتا ہے کہ وہ اس کا منتظر ہے تو وہ عزیز کے احتجاج اور ناراضگی کے باوجود بمبئی روانہ ہو جاتی ہے۔ واپسی پر عزیز اس سے سچ مچ ناراض ہو جاتا ہے کیونکہ مرد عورت پر [illegible] سے قائم رکھنا چاہتا ہے۔ وہ چلا جاتا ہے۔ جانکی جب دوبارہ بمبئی پہنچتی ہے تو [illegible] اقبال ملتا ہے۔ وہ خاموشی سے چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد [illegible] کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اس کا علاج کرتا ہے اور اس کی زندگی بچاتا ہے۔ آخر میں وہ اس سے بھی اسی طرح [illegible] جیسے سعید اور عزیز سے ہوئی تھی۔

بالائی تجزیہ منٹو کے نظریے اور موقف کے عین مطابق ہے۔ یعنی اس میں عورت مختلف ادیب مردوں سے عمر بھر کے واسطے ہونے کے [illegible] اخلاق سے انحراف کرتی ہے۔ اگر مرد ایک سے زیادہ عورتوں سے [illegible] جنسی تعلق قائم کر سکتا ہے تو عورت کیوں نہیں کر سکتی؟ علاوہ ازیں وہ مرد کی طرح خود کفیل بھی ہو جاتی ہے۔ اس کا ایک [illegible] اندر بھی مگر یہ بھتا بھی مرد کے تتبع میں ہے۔ خود منٹو کو بھی ایسی ہی عورت سے ہمدردی ہے جو مرد کے تابع [illegible]۔ جو اور مظلومیت کی تصویر نظر آئے۔ مگر دیکھنے کی بات ہے کہ جو اس افسانے میں منٹو کے موقف اور نظریے سے [illegible] کس طرح سے اسی متن کو Deconstruct کر رہا ہے۔ چنانچہ ایک سوادی قوت کے بجائے اس برصغیر کی اس عورت کا روپ ابھر رہا ہے جو بیک وقت ایک ماں، داسی اور وفادار بیوی کا روپ ہے۔ عزیز، سعید اور نرائن تینوں سے اس کے تعلقات میں خلوص، وفاداری بلکہ ماتا کا ظہور ہوا ہے۔ تینوں نے ہی اسے [illegible] میں اسے حسد، تشدد اور توہین کا بدلہ بنایا ہے مگر وہ تینوں سے ایک سی وفا، محبت اور خلوص کے ساتھ وابستہ رہتی ہے۔ بحیثیت مجموعی جانکی اس گاڑی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر اس انجن کے پیچھے بندھ جانا چاہتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے لیکن انجن کا کام تو دو منزل [illegible] کہ گاڑی کو وہیں چھوڑ دیتا ہے۔ لہٰذا جانکی دست بدست منتقل ہوتی چلی گئی ہے۔ یوں منٹو عورت کی بغاوت کو پیش کرنے کے بجائے اس کی ماتا، وفا اور مظلومیت کو

پیش کر دیا ہے اور یہ اپنی مرضی کے خلاف کیا ہے کیونکہ بظاہر منٹو اسے ایک گھریلو، مخلص، سیدھی سادی بچی پوجی کی طرح بردار عورتوں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور وہ ان کی ہی کہانی لکھنے کو ناپسند کرتا ہے

جانکی کا دوسرا روپ زینت ہے جو منٹو کے افسانہ ’بابو گوپی ناتھ‘ میں ابھرتی ہے۔ دیکھے دونوں افسانوں میں مرکزی ”مرد کردار“ کے معاملے میں بھی کسی حد تک مماثلت موجود ہے ”جانکی“ کا عزیز جس طرح جانکی کو فلم سٹار بنانے کے لئے پونا بھیجتا ہے اسی طرح بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے پلّے سے باندھنے کے لئے بمبئی لے آتا ہے۔ گویا دونوں ہی پیش منظر سے مستقل راہ سوار ہے کا حق رکھتے ہیں مگر دونوں اسے بچانے سے گریزاں بھی ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اس انجن کی سی ہے جس سے گاڑی کو دھکا دے دیا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ عزیز کا جانکی سے لگاؤ جسمانی ہے جبکہ گوپی ناتھ زینت کو دل و جان سے چاہتا ہے مگر کہانی کا نتیجہ ایک سا ہے کہ جانکی نرائن کے اور زینت غلام حسین کے پلّو سے باندھ دی جاتی ہے۔ تاہم عزیز کے خود غرضانہ رویے کی بنا پر منٹو نے عزیز کے بجائے جانکی کو افسانے کا مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے جب کہ افسانہ ’بابو گوپی ناتھ‘ میں زینت کے بجائے گوپی ناتھ کو اس کی بے غرضی کی بنا پر ہیرو بنا کر پیش کیا ہے مگر ذرا غور کریں تو بابو گوپی ناتھ کی ساری قربانی مصنوعی نظر آتی ہے کیونکہ اگر اسے زینت کا پلّہ کسی شخص سے باندھنا ہی تھا تو اس کار خیر کے لئے اس نے خود کو کیوں پیش نہ کیا جبکہ زینت کو کوئی اعتراض بھی نہ ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح افسانہ ”جانکی“ میں جانکی مرکزی کردار ہے اسی طرح افسانہ ’بابو گوپی ناتھ‘ میں زینت مرکزی کردار ہے نہ کہ بابو گوپی ناتھ۔ ایک عورت جس زینت بظاہر منٹو کے اس موقف کو سامنے لاتی ہے کہ ایسی عورتوں کی عائلی زندگی جنسی تعلقات سے کوئی علاقہ نہیں۔ وہ اپنی مرضی سے کسی بھی مرد کو اپنا سکتی ہے۔ علاوہ ازیں وہ کسی کی محتاج بھی نہیں۔ جب چاہے اپنے قدموں پر خود کھڑی ہو سکتی ہے وغیرہ۔ مگر یہاں وہ اس بے سہارا ایک ”گائے“ جیسی ہے جسے جدھر چاہیں ہانک دیں۔ منٹو کی تشکیل کے مطابق وہ گائے کا ذہن ہے جو اس کے دھکے کھاتا بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ انفعالی رویہ زینت کے کردار کا امتیازی وصف ہے چنانچہ وہ بغیر کسی احتجاج کے ہر اس مرد کو قبول کر لیتی ہے جس کی طرف سے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اس توقع کے ساتھ کہ کوئی تو اسے ہمیشہ کے لئے اپنا لے گا۔ یہی آرزو بابو گوپی ناتھ کی بھی ہے جس سے بعض اوقات یہ خیال بھی آتا ہے کہ کہیں بابو گوپی ناتھ زینت کی ”ازدواجی زندگی کی آرزو“ کا ایک علامتی روپ تو نہیں ہے؟ بہر حال دیکھنے کی بات یہ ہے کہ

جانکی کی طرح زینت بھی کسی عاشق کی نہیں بلکہ ایک شوہر کی تلاش میں ہے جس کے پلے سے وہ خود کو باندھ سکے۔ جانکی کے بارے میں تو وثوق کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کیا وہ اس سے واقعی اپنا گھر (گود یا گھر بسانے کی بات کی توقع رکھتی ہے) مگر زینت کے سلسلے میں یہ بات طے ہے کہ سے غلام حسین سے بیوی بنا کر اس کے 'شوہر کی تلاش' کے جذبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ یوں دیکھئے تو منٹو کا موقف کہ اسے صرف ایسی عورتوں سے ہمدردی ہے جو مردوں کی اخلاقیات، اس کی قربانیوں اور تشدد کے خلاف بغاوت کریں یا کم از کم صدائے احتجاج بلند کریں۔ زینت کی پیشکش کے معاملے میں کم زور پڑ جاتا ہے۔ اپنے موقف کے ... منٹو کا ادعا تھا کہ وہ زینت کو ایک پالی ہوئی آرائش ... مرضی سے اپنا ... مستقل ... یہ عورت ... میں خوش رہتا مگر جب اس نے زینت کو پیش کیا تو اس کا ... سے ... پالتو ... عورت کا روپ ابھر آیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر منٹو کے نسوانی کردار مرد سے معطل ... اور ... کی آرزو میں سرشار ہیں تو پھر کیا 'ٹھنڈا گوشت' کی کلونت کور کی جنسی نمایش کا بھرپور مظاہرہ مستثنیات کے تحت شمار ہوگا؟ جی ہاں! ایک سطح پر ایسا ہی نظر آتا ہے۔ کلونت کور کے ہاں ضبط و ... کا فقدان، بے باکی، مرد کو جنسی طور پر مشتعل کرنے کا انداز اور گفتگو کا پیشہ ورانہ ... جیسے یہ سب خواص اسے مخصوص کردار کو یا کم از کم برصغیر کی مثالی عورت کی سطح سے بلند ہوتے کردار کو پیش کرتے ہیں مگر ایسے تو کلونت کور کا ایشر سنگھ پر ... کا معاملہ ... کے تحت شمار ہوگا۔ کلونت کور کا اس سلسلے میں ایشر سنگھ پر ... اس کے ... کا شدید مظاہرہ ... (دیدہ ... اس کے لئے ایشر سنگھ کی بے وفائی معمول کی بات ہوتی) اور دوسرے اس افسانے میں کلونت کور مرکزی شخصیت نہیں... اس افسانے کی مرکزی شخصیت وہ بے نام، بے چہرہ 'مسلمان لڑکی' ہے جو اس برصغیر کی مظلوم عورت کی علامت ہے۔ اس مسلمان لڑکی کو مرنے کے بعد ... ٹھنڈا گوشت بنا دیا تھا مگر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اس لڑکی نے اپنے اوپر تشدد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈے گوشت کا ... بھی ... ہے۔ افسانے میں کلونت کور ایشر سنگھ کو ... ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرتا ... ہے ... مسلمان لڑکی کا اسے نفسیاتی طور پر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا۔ چنانچہ افسانے کا مجموعی تاثر کلونت کور کے جنسی اشتعال یا مردانہ تشدد سے نہیں بلکہ مسلمان لڑکی کی مظلومیت سے

عبارت ہے۔ مختصر یہ کہ اس افسانے میں بھی جو کسی عام عورت سے ملتا ہوا احساس ہے۔ منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو محسوس کیا ہے۔

کلونت کور کی طرح "مرزا دوں کے پیچھے" کی شاہدہ (جس نے اپنا نام ملاحت بتایا ہے) ایک مضبوط اور مردانہ وار عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" میں کلونت کور سے ایشر سنگھ کا رویہ تھا جب کہ "مرزا دوں کے پیچھے" میں شاہدہ سے خود سب ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے۔ کلونت کی طرح وہ بھی یہ کام بے چارے پر برداشت غیرت کا قتل بیچ سے کرتی ہے۔ مگر اس افسانے کی اصل شخصیت خوب ہے جو بیت جان پر اپنا سارا وجود نثار کرنے کی آرزو میں سرشار ہے۔ یقیناً ہر چند کہ وہ عاشق کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے۔ ہم جانتی اور محبت کی طرح اس کے اندر کی بے پرواہ والی عورت سرافراز ہوتی ہے۔

غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو کے بعض افسانوں میں جو مشتعل، متحمل اور متشدد عورت ابھری ہے وہ دراصل مرد کے کردار کی توسیع ہے اور مرد ہی کی طرح ایذا رسانی کے جذبے سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" میں وہ ایشر سنگھ کا خون پی لیتی ہے جب کہ "مرزا دوں کے پیچھے" میں وہ سب کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہانڈی میں پکا ڈالتی ہے۔ دوسری طرف خود ایشر سنگھ نے بھی سردار جی کی لاش کا شکار کر ختم کیا ہے۔ اسی طرح "کھول دو" میں ایک نیک خون میں لت پت لڑکی کو پیش کیا ہے جو مردوں کے جنسی تشدد کا شکار ہوئی ہے۔ بلکہ منٹو کے افسانے "بھیجے کے جانے والے" کا ہے جس میں عورت کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہانڈی میں پکانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ پھر "بے جگر" کی روداد ہے جو کسی کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بعض دوسرے افسانوں مثلاً "دھواں" میں جب مسعود اپنی بہن کلثوم کے جسم کو دباتا ہے تو اسے تازہ ذبح شدہ بکرے کا دھیان آتا ہے۔ "موذیل" میں ترلوچن کو موذیل کے جسم کا ہر حصہ تازہ گوشت کی طرح نظر آتا ہے اور جب وہ عریاں ہوتی ہے تو محسوس ہوتا ہے جیسے جنگلی قصابوں نے چھریوں سے موٹی کھال کے گوشت کو بوٹی بوٹی کر دیے ہیں۔ یہ سب کچھ ایسے ہی منظر پیش کرنے کا شوق ہے کیا؟ کیا یہ قلمی دنیا کی ضرب یا کوئی ضرب یا پیچ ہے؟ خود افسانہ نگار کے ہاں ایذا رسانی کے جذبے کا مظہر ہے؟ دراصل یہی ایک زاویہ ہے جس سے منٹو کے افسانوں کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔

افسانہ "موذیل" کا ذکر ہوا ہے۔ منٹو کا یہ افسانہ بھی ایک ایسی عورت کو پیش کرتا ہے جو بظاہر بے باک، لا ابالی، جنسی طور پر آزاد عورت ہے مرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کی حیثیت میں ابھرتی ہے مگر اس کے وجود میں ٹوٹ کر محبت کرنے والی ایک ایسی عورت چھپی بیٹھی ہے جو اپنے محبوب کے لئے بڑی سے بڑی قربانی بھی دے سکتی ہے۔ افسانہ موذیل میں اس نے اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کرپال کور کو بچانے کے لئے ایسا ہی کیا ہے۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے منٹو کا یہ افسانہ چارلس ڈکنس کے ناول "اے ٹیل آف ٹو سٹیز" کی یاد دلاتا ہے۔ وہاں ایک شخص نے اپنے دوست کی [illegible] اپنی جان دے دی تھی جبکہ افسانہ موذیل میں یہ محبت [illegible] اپنے محبوب [illegible] اس کی بیوی کو بچانے کے لئے ایسا ہی کرتی ہے۔ جہاں [illegible] کو بیہوش کر کے اسے اپنے کپڑے پہنا دیے تھے [illegible] "موذیل" میں موذیل کرپال کور کو اپنا لباس پہنا دیتی ہے [illegible] قتل [illegible] دونوں نے اپنے محبوب کے لئے جان کی قربانی دی ہے مگر یہ ایک الگ موضوع ہے۔ موذیل کے حوالے سے مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ منٹو نے یہاں بھی ایک آزاد منش سوسائٹی گرل کے اندر چھپی ہوئی وفادار عورت دکھائی ہے جو اپنے مرد کی خاطر "سوکھی" تک کے وجود کو برداشت کر لیتی ہے۔

اسی سلسلے کا ایک بہت اہم افسانہ "ہتک" ہے جسے میں منٹو کا بہترین افسانہ سمجھتا ہوں۔ منٹو نے اس افسانے کا مرکزی کردار سوگندھی ہے جو محبت اور چاہت سے کہیں زیادہ ایک ایسی فضا میں رہنے پر مجبور ہے جہاں عورت کی خرید و فروخت کا بازار گرم ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بیسوا ہے اور اس اعتبار سے وہ بے نام اور بے چہرہ ہونے کے علاوہ خودداری اور عزتِ نفس سے بھی لاتعلق ہے (نام اور چہرہ تو شخص جب تک [illegible] رکھتے ہیں ایسا ہونا بھی چاہیے تھا کیونکہ نام، چہرہ، عزت اور رشتے یہ سب تو تاریخ کی دین ہیں مگر جب سماج کسی کو ٹھوکر مار کے [illegible] میں گرا دے تو اس کا ذاتی تشخص کہاں باقی رہ سکتا ہے؟) اس سب کے باوجود سوگندھی کے اندر کی عورت مری نہیں ہے۔ اس نے باہر کی زندگی میں بھی اپنے لئے معنوی رشتوں کی ایک دنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے جس کا سب سے نمایاں مظہر مادھو سے اس کا تعلق ہے۔ اس تعلق میں وہ دوسروں کی آمیزش کو برقرار رکھنے کی کوشش

صاف نظر آتی ہے کیونکہ کم از کم مادھو نامی ایک شخص ایسا ضرور ہے جسے وہ میت کے علاوہ بھی کچھ رقم بھی دے سکتی ہے۔ باقی دنیا کے سامنے تو وہ محض ایک "دستِ طلب" کی حیثیت رکھتی ہے مگر جب اس کی ہتک کی جاتی ہے اور ہتک بھی ایسی جس سے اس کے پورے وجود کی نفی ہو جاتی ہے تو اس کے اندر سے عورت اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھر کر منظر عام پر آ جاتی ہے۔ یہ عورت دراصل ایک کامل عورت ہے جس کا عزیز ترین سرمایہ اس کا وہ "غرور" ہے جسے بے دردی کے ساتھ پاؤں تلے روند دیا گیا ہے۔ چنانچہ پہلے تو اس کے اندر خود رحمی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ "تم سے سنتے ہیں پر تو کتنی بھونڈی ہے۔ کیا بھول گئی کہ ابھی ابھی تیری صورت کو پھٹکارا گیا ہے۔" اس کے بعد سوگندھی کے اندر سے غصے اور انتقام کا لاوا پھوٹ بہتا ہے اور وہ صحیح معنوں میں "کالی" کا روپ دھار لیتی ہے۔ اب وہ مرے لاکھ "پھوڑ دینا چاہتی ہے" کہ ان مصنوعی رشتوں کو بھی جو اس نے بہروپیا بن کر قائم کر رکھے ہیں۔ اس کا دیوار سے اپنے آشناؤں کی تصویریں اتار اتار کر نیچے گلی میں پھینکنا بجا اسی وضع کا ہے جیسے کوئی عورت سٹیج پر کھڑی ہو کر باری باری اپنے سب کپڑے اتار کر ننگی ہو رہی ہو۔ آخر میں جب وہ مادھو کی تصویر بھی اتار کر پھینک دیتی ہے تو گویا بالکل "ننگی" ہو جاتی ہے۔ یہ ننگا ہونا عورت کی تمام حیثیتوں کی نفی کر دینے کے مترادف ہے۔ جب وہ مادھو کو بے عزت کر کے اپنی کوٹھڑی سے نکال دیتی ہے (یوں اپنی بے عزتی کا انتقام بھی لیتی ہے) اس عمل میں اس کا خارش زدہ کتا بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کتا خود سوگندھی کی زبان ہے جو پہلی بار متحرک ہوئی ہے اور بھونک بھونک کر اپنے وجود کا احساس دلا رہی ہے۔ تاہم جب مادھو چلا جاتا ہے تو سوگندھی اندر سے پوری طرح خالی ہو جاتی ہے۔ منٹو کے الفاظ ہیں:

> "اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا۔ ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا۔ اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے۔ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کی شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔"

بظاہر یہ ایک بھیانک خلا ہے جو سوگندھی کی زندگی میں نمودار ہو گیا ہے مگر بباطن یہ عدم موجودگی (Absence) اس شدید طلب کی وجہ سے ہے جو تمام عمر سوگندھی کے اندر عورت کی حیثیت میں زندہ رہنے کے لیے موجود رہی مگر سوگندھی نے تو خود ہی تمام رشتے ناتے توڑ ڈالے ہیں۔ اب وہ کیا

کرے؟ اس بحرانی صورت حال میں اس کے اندر سے عورت کا آخری اور سب سے حسین روپ [illegible]
بے غرض "ممتا" اور وہ اسے اپنے قریب ترین ہی روح پر ترجیح کر دیتی ہے۔ قریب ترین [illegible]
خارش زدہ کتا ہے جسے وہ گود میں اٹھا لیتی ہے اور پھر چوڑے چکلے [illegible] سے پہلو میں یوں لٹا لیتی ہے [illegible]
اس کا اپنا بچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اثبات کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے افسانوں میں بھی نسوانی کردار کے اندر سے عورت [illegible]
کبھی تو مجسم ممتا ہے کبھی پجارن اور کبھی تن سازی [illegible] مثلاً [illegible] کے افسانے "نگی" [illegible]
"پان چلانے" کا معاوضہ وصول کرنے کا کاروبار کرتی ہے (جو ایک طرح سے جسم بیچنے [illegible])
تاہم [illegible] "نگی" مجسم ممتا ہے جو بچی [illegible] کے مستقبل کے لئے [illegible]
عورت بے حس [illegible] کے [illegible] سے ٹکڑے ہو جاتے ہیں۔ منٹو کے الفاظ میں

> "نگی سے اس کے شوہر کا [illegible] اگر کوئی دلچسپی تھی تو صرف یہ کہ وہ اس کو مار پیٹ
> سکتا تھا طبیعت میں آئے تو کچھ عرصے کے لئے گھر سے نکال دیتا تھا۔ اس کے
> علاوہ نگی سے اس کو کوئی سروکار نہ تھا۔"

جوانی ایک بدمزاج عورت کے روپ میں ابھرتی ہے مگر یہ صرف نقاب ہے۔ افسانہ [illegible]
"[illegible]" ہے اور آخر تک [illegible] اپنے [illegible] روپ کا مظہر دکھائی دیتا ہے۔ منٹو کے دوسرے افسانوں میں بھی یہی
انداز ملتا ہے۔ افسانہ "شاردا" میں جب شاردا طوائف کے روپ کو تج کر ایک بیوی کے روپ میں
آتی ہے تو نذیر کے ہاں Male Chauvinism کا احساس جاگتا ہے اور وہ اسے گھر سے نکال دیتا
ہے۔ یہ افسانہ اس اعتبار سے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں برصغیر کے مرد کے صدیوں پرانے [illegible]
[illegible] گیا ہے۔ شاردا جب تک طوائف بنی رہی نذیر کے لئے اس میں کشش تھی مگر جب [illegible]
بیوی [illegible] کے روپ میں ابھری تو عورت کے [illegible] نذیر کے تشدد کے جذبات [illegible]
ہو گئے۔ طوائف کے اندر سے عورت کا طلوع منٹو کے افسانے "[illegible]" کا بھی موضوع ہے [illegible]
کے بارے میں منٹو لکھتا ہے

> "ہم [illegible] شام تک [illegible] رہے۔ جب [illegible] کیسے گی۔ [illegible]
> [illegible] ہے ہم نے کسی سے شادی کر لی ہے [illegible] باہر نکل گئی کہ وہ [illegible]
> میں آ گیا ہوگا۔"

اسی طرح منٹو کے افسانے "[illegible]" کی تحریر معصومیت اور پاکیزگی کی تصویر ہے اور ممی کی اس عظیم جنسی ممتا کی علمبردار ہے۔ دونوں مرد اور مرد کے معاشرے کے تشدد کا نشانہ بنتی ہیں۔ ان سب افسانوں میں (ممی یا [illegible]) مرد کا متشدد رویہ، اس کے مقابلے میں عورت کی مظلومیت یا معصومیت کا منظر نامہ ہی ابھر کر سامنے آتا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کردار دوہری صفات کی اساس پر استوار ہیں۔ جس کی اساس [illegible] باطنی سطح، داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جب کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطحوں پر بھی ایک ہی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں کوئی ایسی جہت داخلی سطح پر موجود نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یکسر تکذیب کر دے۔ کردار پیاز کی طرح [illegible] پرت در پرت ان کا بنیادی [illegible] زیادہ تر [illegible] ہوتا نظر آتا ہے۔ عصمت کے [illegible] ظاہری معانی کے تضاد پر مبنی نہیں ہوتا بلکہ ایک ہی معیاری رویہ پرت در پرت پیش [illegible] عصمت [illegible] نسوانی کردار [illegible] عادت سے انجام تک اور خارجی کے علاوہ داخلی سطحوں [illegible] بنیادی طور پر ایک رومانی بھی [illegible] Sentiment [illegible] دوسری طرف [illegible] ادنیٰ [illegible] اعلیٰ سطح کو [illegible] کر [illegible] ایک سطح کے تعاقب [illegible] ایک ہی سطح کو [illegible] (جیسے [illegible] کے پیارے [illegible] میں) بلکہ ایک قطعاً مختلف [illegible] اور [illegible] کردار بن جاتے ہیں۔ گو وہ بنیادی طور پر [illegible] بھی [illegible] Daughter [illegible] میں منٹو کے بیشتر نسوانی کردار طوائف کے سراپا میں چھپی [illegible] عورت کی جھلک دکھاتے ہیں۔ مگر منٹو نے طوائف کے علاوہ بھی متعدد نسوانی کردار پیش کیے ہیں جو محض جنسی سطح کی بغاوت کو پیش نہیں کرتے (جیسے طوائف کرتی ہے) بلکہ [illegible] نسوانی [illegible] کی رو سے متاثر ہو کر [illegible] مطلق العنانی، اس کا متشدد رویہ، اس کا [illegible] اور آزادی کے میدان کا [illegible] کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ تاہم ان سب منٹو کے نسوانی کرداروں کے اندر سے [illegible] معصوم، مظلوم، ممتا کی خوشبو میں رچی بسی [illegible] آوارگی، بیباکی اور کرگزرنے والی اس عورت کی ضد ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں نمایاں Highlight کرتا چلا گیا تھا۔

◆◆◆

ارضِ تمنا کا سفر

ڈاکٹر انور سدید

میں نے اپنی زندگی کے بہت سے سال غلام الثقلین نقوی کے قرب و جوار میں بسر کیے ہیں لیکن ان کی حرفِ تمنا میں میری زیادہ ملاقات ان کے افسانوں کی کتابوں "دشت کے سائے"، "بند گلی"، "سمجھوتہ"، "دیوار"، "شفق اور آگ" اور ناول "میرا گاؤں" سے کی ہے۔ میں نے ان کی عجیب و غریب شخصیت اور ان کی شخصیت کے منفرد گوشوں کو ان کے مختلف کرداروں سے تلاش کیا ہے جس کے احساس و خیال ان کی تخلیقات میں ہمارے سامنے آتے ہیں اور خیر و شر کی آویزش کے دوران نقوی صاحب کے مزاج کی نشاندہی کر دیتے ہیں۔

دیہات نقوی صاحب کے ناول اور افسانوں کا عقبی دیار ہے۔ قدروں کا تحفظ اور روایت کی پاسداری ان کے سلسلۂ حیات کے قیمتی عناصر ہیں اور مجھے بہت سہولت کے ایک تو شی گاؤں جو رے کی دنیا نظر آتی ہے جو نقوی صاحب کا ادبی بوم ہے۔ انہوں نے اس گاؤں سے نکل کر روشنیوں کے ایک شہرِ بے مثال میں زندگی کا طویل حصہ گزارا لیکن انہوں نے اپنی دیہاتی وضع، فطری سادگی اور روایت پرستی کو قائم رکھا اور نفسِ مضمون کو چکا چوند روشنی کی رو میں بہنے نہ دیا۔ ان کے ہاں حقیقت پر ملمع چڑھانے اور مصنوعیت کو خوش نظر بنانے کا رجحان عام طور پر موجود نہیں۔ اس کے برعکس وہ آسمان کی طرف دستِ دعا اٹھا کر دیکھتے ہیں لیکن زمین کے ساتھ قائم رہتے ہیں اور اس کے باطن سے نئے نئے رنگوں کے پھول اگاتے چلے جاتے ہیں۔ ان پھولوں کی پتیاں سورج کی روشنی اور ہواؤں کی لہروں سے ہم کلامی ہوتی ہیں تو ان سے بڑی عجیب سی مہک پیدا ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں میں بھی انسانی روح [illegible] فطرت سے قلبی ان کا مسکن جسم ہے جسے چکا چوند زندگی کی مصروفیات سے نکالنے کے لیے انہوں نے اس کو تصور کرنے کی کوشش

رہتے ہیں جو ان کے سامنے گزرے اوقات ہیولا کی طرح کھڑا ہو جاتا ہے

میں نے ان کا سفرنامہ "ارضِ تمنا" پڑھا تو مجھے یہ احساس نہیں ہوا کہ میں کوئی انوکھی چیز پڑھ رہا ہوں۔ بلکہ مجھے یوں محسوس ہوا کہ میں اور نقوی صاحب اس خواب کا تعاقب کر رہے ہیں جو ہمارے دل کے روحانی خطوں میں ہماری پیدائش کے وقت کسی جینیاتی صورت میں داخل کر دیا گیا تھا۔ میں دنیا داری کے جھمیلوں میں الجھ کر اس خواب سے بچھڑ گیا اور اب تک کفِ افسوس مل رہا ہوں۔ نقوی صاحب عمر بھر اس خواب کی تعبیر تلاش کرنے میں سرگرداں رہے۔ اور اسی کی تلاش میں "ارضِ تمنا" کا سفر اختیار کیا۔ اس خواب کو میں نے ان کے افسانے "دو میں" مجسم ہوتے ہوئے دیکھا تھا۔ لیکن اس افسانے میں نقوی صاحب مادے کے بوجھ تلے دب گئے تھے۔ چنانچہ انہوں نے مادے کو سرابِ نظر قرار دینے کے لیے کرداروں کو بیویوں کی صورت دے دی۔ اس خواب کی روحانی صورت مجھے ان کے افسانے "سبز پوش" میں زیادہ واضح دکھائی دی۔ یہ افسانہ انہوں نے ۱۹۶۵ کی جنگ کے بعد لکھا تھا۔ نقوی صاحب نے کمال خوبی سے اس جنگ کو مسلمانوں کی تاریخ سے مربوط کر دیا تھا۔ اسے پڑھ کر مجھے محسوس ہوا کہ ان کے سانسوں میں ان کے روحانی وطن کی مہک شامل ہوتی ہے اور قلب و نظر کی پاکیزگی کے لیے وہ کسی وقت بھی سفرِ سعادت اختیار کر سکتے ہیں۔

علامہ ثقلین نقوی کا سفرنامہ "ارضِ تمنا" مادی وطن سے روحانی وطن کے سفر کی ایک نئی روداد ہے جسے انہوں نے خواب کی طرح دیکھا اور شعور کی نظر سے اس سفر کی تعبیر دریافت کرنے کی کوشش کی۔ وہ جسم سے ہمارے وطن پاکستان میں تھے تو ایک مصرعہ ان کے وردِ زبان رہتا تھا۔

"میرے مولا بلا لو مدینے مجھے"

انہیں اپنے جد امجد شہید کا یہ قول بھی یاد تھا کہ "مسلمان کا جسم تو ہندوستان میں ہے لیکن دل مدینے میں ہے۔" نقوی صاحب نے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا بلکہ گورنمنٹ کالج لاہور کی پروفیسری سے ریٹائر ہونے کے بعد اس مصرعے کا ورد زیادہ کر دیا اور خدا کا کرنا یوں ہوا کہ ان کا نصیب جاگ اٹھا۔ مدینے والی سرکار نے انہیں اپنے پاس بلانے کے لئے پہلے ان کے بیٹے ضمیر عباس کو مکے میں ملازمت عطا کی اور پھر بیٹے نے باپ اور ماں کو عمرے کی غرض سے "ارضِ تمنا" پر بلا لیا۔ لیکن اس میں مولا کی مرضی شامل نہ ہوتی تو یہ مرحلہ کیونکر طے ہوتا جبکہ ثقلین نقوی صاحب اپنی عمر کا ساٹھواں سال عبور کر چکے تھے اور سفر کا نام سن کر

بھی ان پر رقت طاری ہو جاتی تھی۔

علامہ الثقلین نقوی کا یہ سفر نامہ اس حقیقت کا مظہر ہے کہ عقیدت سچی اور طلب صادق ہو تو جذب و شوق تمام مشکل مراحل طے کروا دیتا ہے چنانچہ طبیعت کی علالت اور جسم کی نقاہت کے باوجود انہوں نے حرمین کے لئے ارض مقدس کا سفر کیا اور سب کچھ یہ سفر نامہ حکایت کر کے خود کو بھی حیرت زدہ کر دیا ہے۔

سفر نامہ "[illegible]" پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ جذب و حضوری کی کیفیت میں انہوں نے اپنے سیاسی شعور کو قائم رکھا اور وجد و حال کی بے خودی میں اپنی محبت کی سچائی کو سہارا بنایا اور اپنی ذات سے باہر نکل کر اپنے کی صورت اختیار نہ کی تو ادبی صورت واقعات بھی آ گئے۔ بے شک یہ تجربہ ان کے لئے اول بھی کئی بار ہو گا لیکن اس سفر نامے میں جس بے ساختہ بیانی سے اس کی بازیافت اس خوبی سے کی ہے کہ تجربہ متحرک فلم کی طرح ہمارے سامنے شعور ہوتا چلا جاتا ہے۔ نقوی صاحب آپ کو مناسک، مناظر اور واقعات سے متعارف نہیں کرتے بلکہ اس روحانی تجربے میں آپ کی ذاتی شرکت کو بھی ممکن بنا دیتے ہیں اور اس کی قلبی کیفیت میں ہر قاری خود بھی شامل ہو جاتے ہیں۔

حج کے بیشتر سفر نامے زائرین کو معلومات فراہم کرتے ہیں اور انہیں مناسب رہنمائی فراہم کرنے کی تحریری کاوشیں ہیں۔ ہر چند اب سفر مشکل نہیں رہا۔ فاصلوں کی مسافت ہوائی جہاز اور تیز رفتار گاڑیوں نے کم کر دی ہے اور ارض حجاز میں قیام کی آسانیاں بھی دستیاب ہیں لیکن اب بھی فریضہ عبادت کی ادائیگی روحانی اور تحریری طور پر کی جاتی ہے تو زائر کی عادتاً سفر بیان کرنے لگتا ہے۔ کبھی ارض مقدس کا جغرافیہ دامن کش ہو جاتا ہے لیکن وہ کیفیت جو پورے بدن کو پوری شخصیت کو سرشار کر دیتی ہے اس بیان واقعہ میں گم ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے سفر نامے استحکام ایمان کا وسیلہ ہیں اور فریضہ حج کی ادائیگی میں بھی معاونت کرتے ہیں لیکن زیارت مقدس سے جو جیون ذات ظہور میں آئی ہے وہ سامنے نہیں آتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ارض مقدس کے سفر نامے میں انسان کی ذات کے اندر پیدا ہونے والی کیفیت اور دل میں کیف و سرور پیدا کر دینے والی واردات، اگر پیش نہیں کی گئی تو یہ سفر نامہ روح سے محروم ہے۔

علامہ الثقلین نقوی چونکہ ایک تخلیقی ادیب بھی ہیں اس لئے اللہ تعالیٰ نے انہیں یہ ملکہ بھی عطا کیا ہے کہ وہ ہر حقیقت کے پس پردہ چھپی ہوئی زیادہ خوبصورت حقیقت کا ادراک بھی کر سکیں۔ تخلیقی لن

کے لباس میں وہ موجود اور ناموجود کے درمیان خلیج کو کلر شیور کر جاتے ہیں۔ اپنی اس خصوصیت سے انہوں نے اس سفرنامے میں فائدہ اٹھایا ہے۔ اور ہمیں ان کیفیات اور تجلیات میں شرکت کا موقع دیا جب ان کا جسم مادے کے بوجھ سے آزاد ہو کر یکسر روح میں تحلیل ہو گیا۔ چالیس صد سال ایک لمحے میں منتقل ہو گئیں اور پھر وہ محمد نوری صاحب کی ذات کی واردات بن گیا ہے۔ آیئے اس زندہ لمحے کو ہم بھی پکڑنے کی سعادت حاصل کریں۔

"جب ہم سعی کی نیت سے کعبے کی طرف رخ کر کے کھڑے ہوئے تو میری بیوی نے کہا۔
"یہ پتھر سنگ مرمر ہے! قربان جاؤں اس بی بی کے جو اس جلتے پتھر پر آ کھڑی ہوئیں اور جب انہیں یہاں پانی نہ ملا تو بے تاب ہو کر مروہ کی طرف دوڑ گئیں"

میں اب سے ایک قلیل سا ہو اور صفا و مروہ کی داستان ایک بھرپور منظر کی صورت میں آنکھوں کے سامنے اپنی وسعتوں سمیت ہم تک پہنچ کر اس لمحے کے اندر گم ہو گئی

میری بیوی نے جس بی بی کا ذکر کیا ان کا نام ہاجرہ ہے۔ جنہیں حضرت اسمٰعیلؑ کی مادر گرامی ہونے کا فخر حاصل ہے۔ آج سے چار ہزار سال پہلے حضرت ابراہیم اللہ کے حکم کی تعمیل کرتے ہوئے ماں بیٹے کو اس "وادی غیر ذی زرع" میں اس جگہ چھوڑ گئے تھے جہاں بئر زمزم ہے۔ خانہ کعبہ سے یہ جگہ چند گز کے فاصلے پر ہے۔ یہاں انہوں نے زمین میں چار لکڑیاں گاڑ کر ان پر ایک چادر پھیلا دی تھی۔ اس چادر کے سائے میں حضرت اسمٰعیل لیٹے ہوئے تھے۔ حضرت ابراہیم پانی کی جو مشک انہیں دے گئے تھے وہ ختم ہو چکی تھی اور پیاس کے مارے اسمٰعیل کی جان لبوں پر تھی۔ ممتا کے بچے کے ہونٹوں پر پیاس سے پپڑی جمی ہوئی تھی اور اوپر سے آسمان شعلے برسا رہا تھا۔ اس کے باوجود ممتا ہارنے والی نہ تھی۔ ماں مانتی بھی کیسے؟ بیٹے کے سوکھے ہونٹ دیکھ رہی تھی۔ اس کے غضب میں ایک عجیب سا زور و شور چھپا ہوا ہے وہ جانتی تھیں کہ یہاں دیکھو نہیں سکتا

بظاہر ہر طرف سراب تو تھے لیکن پانی کہیں نہ تھا۔ اسی سراب کو حقیقت جان کر دوڑ رہے کے پیچھے بی بی اس کی جستجو میں مصروف تھیں۔ جب ساتواں چکر مروہ پر جا کر ختم ہوا تو بی بی کے ذہن میں یہ خیال آیا کہ دیکھوں تو اسمٰعیل زندہ بھی ہے کہ نہیں۔ وہ پہاڑی سے اتر کر اس جگہ آئیں جہاں حضرت اسمٰعیل لیٹے ہوئے تھے اور یہ دیکھ کر حیران رہ گئیں کہ جہاں حالت اضطراب میں بچے کی ایڑیاں زمین پر لگی تھیں

وہاں سے پانی کی ایک دھار پھوٹ پڑی تھی۔

اچانک یاد آیا کہ ہم عمرہ کر رہے ہیں اور تب چار ہزار سال کا فاصلہ ایک لمحے کے اندر اندر طے ہو گیا میں نے بیوی سے کہا کہ وہ "کعبے کی طرف اشارہ کر کے سعی کی نیت کریں۔ انہوں نے نیت کے بعد چہرہ میری طرف کیا اور ان کے لب ہلتے ہوئے" سعی میں مجھے مروہ کی دعا ملا کر" لی"۔

اس سفرنامے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں عقیدت ہونے کے باوجود بھی مشتاق نقوی صاحب ارض مقدس کے ہر مقام کو ایک باہوش انسان کی طرح دیکھتے اور حضور نبی اکرمؐ کے عہد تک دور تک سفر کرتے ہیں گویا تاریخ کی حیثیت میں بھی ہیں۔ جہاں جو منظر دکھاتے ہیں وہ ایک ماہر زائر کی گرفت میں کبھی آ [illegible] دوسری طرف یہ بات بھی واضح ہے کہ واقعات کا سائنسی تجزیہ کرنے اور حقیقت کو [illegible] سے انداز میں قبول کر لینے کے باوجود جذب و کیف ان پر بھی طاری ہو جاتا ہے اور جب یہ کیفیت ان پر ہوتی ہے تو وہ قاری کو اس سے بھی آشنا کر دیتے ہیں ایک منظر ملاحظہ کیجیے

"جونہی مسجد الحرام کے مینار نظر آتے ہیں دل کی بیدگی دور ہو جاتی ہے۔ وضو کر کے جب ہم باب السلام کے راستے مسجد کے اندر قدم رکھتے ہیں تو قلب و نظر کی وسعت و کشادگی کی جھلکیں آ جاتی ہیں حطیم میں دو رکعت نماز پڑھنے سے سکون اور سرور حاصل ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ یہاں ماں بی بی ہاجرہ اور حضرت اسمٰعیل مدفون ہیں۔ حطیم کے سامنے کعبے کی چھت پر میزاب رحمت ہے یعنی رحمت کا پرنالہ جو سونے کا بنا ہوا ہے۔"

اب ایک اور کیفیت ملاحظہ کیجیے

"میں نے پہلا شوط (چکر) شروع کرنے کے لئے قدم بڑھایا ہی تھا کہ سیاہ غلاف میں لپٹے ہوئے خانہ کعبہ نے وہاں سے اللہ اکبر کی ایک صدا دی اور میرا رواں رواں کانپ گیا۔ اس کیفیت میں خوف نہیں تھا۔ خانہ کعبہ کی ہیبت بھی نہیں تھی۔ یہ ایک نادر کیفیت تھی جسے میں خود تخیل کی زد میں لانے سے قاصر ہوں۔ میں شوط کی دعا بھی پڑھنا بھول گیا تھا۔"

اس سفرنامے میں غلام الثقلین نقوی نے زمانہ حال کے دوال سے ماضی کے ادوار کی طرف متعدد مرتبہ سفر کیا اور وہ متعدد مرتبہ قید جسم سے آزاد ہوئے۔ اس قسم کی ایک کیفیت حرم ہوں

میں بھی ان پر طاری ہوئی اور اس وقت بھی جب وہ صحت بخش کی دیوار کے پاس کھڑے تھے اس وقت جب امام وقت حسین بن نمیر کو اور دوسرے کو رخصت کر رہے تھے تو نقوی صاحب وہاں موجود تھے اور اب اس واقعے کی شہادت یوں دے رہے ہیں کہ

"امام عالی مقام حج پر جا رہے ہیں۔ ایک منزل پر پڑاؤ ہے۔ بتّھے دروں ہوئے میں امیر حق شقی یہ سرور مقدر ہیں اور قتلِ حسین سے انتقام لے رہے ہیں۔ ایک شام ایک مسافر آتا ہے جس نے دستار کے شملے سے منہ چھپایا ہوا ہے اور درخواست کرتا ہے کہ اسے ایک رات ان کے قافلے میں بسر کرنے کی اجازت دی جائے۔ رات بسر ہے۔ خیمہ امام کی طرف سے ہمیں کی تو سمع میں کوئی نہ رسیس افی بھی ہوتی سے ساتھ کے خیمے میں ٹھہر جاتا ہے۔ یہ مسافر امام کو پہچان لیتا ہے۔ اسی آدھی رات کا عمل ہے کہ وہ چپکے سے نکل جانا چاہتا ہے۔ جونہی خیمے کا پردہ اٹھاتا ہے امام وارد ہوتے ہیں: 'حسین بن نمیر! بھاگ رہا ہو، لیتے جاؤ'' اور پردے کے پیچھے سے رقم کی تھیلی اس کی طرف بڑھا دیتے ہیں۔ حسین بن نمیر وہ شقی تھا جس نے معرکہ کربلا کے دوران حضرت علی اکبرؑ کے سینے میں برچھی مار کر اس کی کڑی توڑ دی اور کہا تھا

"سنا ہے کہ حسینؑ بہت صابر و شاکر ہے۔ دیکھیں اب جوان بیٹے کے سینے سے برچھی کا پھل کیسے نکالتا ہے؟""

یہ کیفیات نقوی صاحب نے اپنے حواسِ خمسہ کی سلامتی سے محسوس کیں اور ان کا تجزیہ کرنے کی کوشش بھی کی لیکن بے خودی کے تجربے کا تجزیہ کرنے کی کسے قدرت حاصل ہے؟ یہ کیفیت بجلی کی رو کی طرح پیدا ہوتی، پورے جسم سے گزرتی اور پھر زمین میں اتر جاتی ہے... اس کی ایک اور صورت سفر نامے میں یوں سامنے آتی ہے۔

""حجرِ اسود سے آنے والی سیاہ لکیر پر پاؤں رکھے اور طواف کی نیت کی۔ پھر حجر اسود کی طرف ہاتھوں سے اشارہ کر کے میں نے کہا ''بسم اللہ۔ اللہ اکبر وللہ الحمد'' میری زبان سے ابھی یہ کلمہ دوہرا رہا تھا کہ پہلا شوط (چکر) شروع

کرنے کے لیے قدم بڑھا رہی تھا کہ میرے واقف میں بیٹھے ہوئے خانہ کعبہ سے
آنے والی سیاہ لکیر پر ایک روشنی [illegible] اور میرا روآں روآں کانپ گیا۔ اس کیفیت
میں خوف نہیں تھا۔ حالانکہ کعبہ کی ہیبت بھی نہیں تھی۔ بس ایک ماورائی کیفیت تھی
جسے میں تجزیہ و تحلیل کی رو میں لانے سے قاصر ہوں۔ میں پہلے شوط کی دعا بھی
پڑھنا بھول گیا۔"

غلام الثقلین نقوی کے اس روحانی اور جذباتی تجربے کی نوعیت یوں ہے کہ جب وہ "اللھم لبیک" کہہ کر اپنا آپ اپنے رب کے سامنے پیش کر دیتے ہیں تو وہ پھول کی طرح لطیف ہو جاتے ہیں لیکن [illegible] بہ حال عقل اس کا [illegible] اور تجزیاں میں [illegible] جاتا ہے۔ یہ عالم [illegible] حال [illegible] ملک [illegible] آگے [illegible] ہے۔ وہ ارض تمنا میں اس طرح [illegible] اندر کے حیوان ظریف کو زندگی کی [illegible] بھی [illegible] دیتے ہیں۔ اور قاری ان کی اس مسکراہٹ میں بھی شریک ہوتا ہے۔

"مسجد سے واپسی پر ہم جلد جلد نماز کے لیے تیار ہوئے۔ وضو گھر سے کر لیا۔
جب ہم مسجد میں پہنچے تو دیکھا کہ چھت نیچے سامنے میں کوئی جگہ خالی نہیں۔
خواتین کو باہر بازار کے برآمدے میں بٹھایا۔ وہاں چھوٹے چھوٹے بچے
تیلیوں کے مصلے بیچ رہے تھے۔ ایک مصلے کی قیمت دو ریال تھی۔ مصلے کے اوپر
لکھا ہوا "میڈ ان چائنا"۔"

O

"گراؤنڈ فلور پر جو صاحب رہتے تھے ان کے متعلق نسیم عباس نے بتایا تھا کہ وہ
لاہور کے ہیں اور مکہ میں ان کی کریانے کی دکان ہے۔ عرصے سے یہاں مقیم
ہیں اور خاصے خوشحال ہیں۔ جیسی نام [illegible] کہ لاہور کے ہیں۔ مگر ابھی تک
"[illegible]" "[illegible]" "[illegible]" میں ہی رہتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ میں نے اپنے فلیٹ
کے ایک کمرے کو "مہمان خانہ" بنایا ہے اور اس پر مکہ میں ہر اوقات فرش بچھے

تب یہ بھی ایک حاشیہ بردار پجاری کی طرح مبالغہ آرائی میں بھی ذہن کو تماشے کا نام
دیتے ہیں۔ بجلیوں کو دل سے ضرب دے لیتے ہیں۔"

سفرنامے کی مقدس فضا کو طنز و مزاح سے شگفتہ بنا دیا ہے لیکن اس کی تقدیس مجروح نہیں کی۔ دوسرے نقوی صاحب نے تقویٰ پر تحمد پیدا کیا ہے اور خود کسی بلند مقام پر بیٹھ کر دیگر حجاج کے معاملات پر ناقدانہ نظر ڈالی ہے۔ یہ سفرنامہ ایک ایسے سچے اور سادہ دل مسلمان کا سفرنامہ ہے جس کے دل میں ایک خلفشار رہتا ہے۔ روز مکہ مدینہ اپنے قلب کے سکون اور روح کے اطمینان کو تلاش کرنے کا آرزو مند ہے۔ وہ اپنی کمزوریوں اور خامیوں پر پردہ ڈالنے اور عیوب کو چھپانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس قسم کی خود نمائی کا موقعہ جب بھی آتا ہے نقوی صاحب صادق اظہار سے گریز نہیں کرتے ایک جگہ لکھتے ہیں کہ

> "عمرے کی تیاریوں کے دوران میں جب میں نے ظاہر سے باطن میں جھانکا تو اس خلفشار میں مبتلا ہو گیا۔ میں نے محسوس کیا کہ میں سچا صحیح العقیدہ مسلمان ہوں اور ساتھ ہی بنیادی اسلامی کے معیار پر پورا اترنے والا کافر بھی اور مدینے جانے کی خواہش بھی موجود ہے اور تعمیر کے مندروں کی سیر کی تمنا بھی دل سے نہیں گئی۔ دل میں کعبہ بھی آباد ہے اور بت کدہ بھی۔ گویا موحد اور بت پرست دونوں میرے اندر موجود ہیں۔ اس صورت حال نے مجھے بہت پریشان کیا۔ اقبالؔ کے اس مصرعے نے مجھے اور بھی الجھا دیا کہ تصور بتاں کا ایسا رنگ تھا اور عبادت کے وہ سجدے؟

ببیں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا

لیکن سفرنامہ پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ اس تفاوت کے باوجود نقوی صاحب ایک روحانی تجربے سے گزرے۔ یہ سفر مقدس ان کے دل کی واردات بنتا ہے۔ اس سے ان کی روح سرشار بھی ہوتی ہے۔

اردو میں ارض مقدس کے جو چند اولین سفرنامے لکھے گئے ہیں ان میں عبداللہ ملک کا "حدیث دل" اور ممتاز مفتی کا "لبیک" بہت معروف ہیں۔ عبداللہ ملک کمیونسٹ تھے اس لیے انہوں نے حج

کو مسلمانوں کی ایک تہذیبی روایت کا نام دیا اور ... نظریات پر اس مقدس روایت کی بالکل ہی پھوار بھی
نہیں پڑنے دی۔ چنانچہ جب کعبۃ اللہ کی زیارت نے ان پر رقت طاری کر دی اور آنکھوں سے آنسوؤں
کی آبشار جاری ہو گئی تو وہ اپنی بے اختیاری کا سامنا ... کرنے لگے اور خرد کی ہوشیاری نے ان
کے افکار کو اثبات میں تبدیل ہونے کی اجازت نہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ عبداللہ ملک کے بچپن کے ...
... سے جو دل کے ماخذ نظریات کے سامنے دم توڑ دیا۔ ممتاز مفتی کے عمرے "لبیک" پر قدم قدم
ایک عجیب طرح کی تنہائی ... اضافی ہے اور روح یکسار ہو کر ان کے جسم پر غالب آجاتی ہے۔ تشکیک
اثبات کی صورت ... بھی ... ہے اور ... کے درمیان امکان ایک نئے تناظر میں سامنے آجاتے
ہیں ... شروع ہوتا ہے اور استحکام اثبات پر ختم
... بھی ... اور حسن عجز و عقیدت بھی ... کا
... جب وہ کعبۃ اللہ میں دعائیں مانگ رہے تھے تو ان کے
... ایک ... اور ان کے علم پر آنے والا ہر چہرہ ان کی دعاؤں میں شامل ہوتا جاتا تھا۔ ان
... بھی تھے جنہیں عرف عام میں "دشمن" کا نام دیا جاتا ہے۔ لیکن مفتی
صاحب ان کو حاضر و ناظر جان کر کہتے ہیں کہ انہوں نے ان دشمنوں کے لیے بھی بڑے خلوص سے دعا
مانگی۔ اور انہوں نے کار صدق ... اس وقت بھی دیا جب وہ اس روحانی سفر سے واپس پہنچے
اور ... روحانی تبدیلیوں کا جائزہ لے رہے تھے۔ چنانچہ لکھتے ہیں کہ

> غور کرتا ہوں تو اس نتیجے پر پہنچتا ہوں کہ مجھ میں کوئی مرئی اور محسوس تبدیلی واقع
> نہیں ہوئی کہ میں اس کی نشاندہی کر سکوں ... اس کے باوجود میں اس
> تجربے کو تسلیم کرتا ہوں کہ مکے اور مدینے میں جو دن بسر ہوئے ان میں چند
> لمحے ایسے ضرور تھے کہ جب میں ایک ... اور ... روحانی تجربے سے
> گزرا ... یہ روحانی تجربہ اپنی ... لطافت کے باعث الفاظ کی گرفت میں
> نہیں آسکتا۔ کیا پتہ کہ اللہ کی ... میں ... ہو گیا ہوں اور اگر
> یوں نہیں بھی ہوا تو یہ شرف کیا کم ہے کہ میں نے گنبد خضرا کو بھی
> کر دیکھا اور اسے دل میں بھر لیا اور تاریخ اسلام کے چند دل انگیز لمحوں کے

ساتھ چند دن گزارے اور ان کی میزبانی کی۔ یہ تجربہ منفرد رہا۔

اس تجربے کی اضافی خوبی یہ ہے کہ تاریخ اسلام کے چند اہم کیریکٹروں میں کچھ دن گزارنے اور بیان واقعات کے عمل سے گزرنے کے بعد بھی نقوی صاحب آپ کو مرا تقار بلند کرنے کا موقع نہیں آنے دیتے اور آپ کو اس تجربے میں شامل کرتے ہیں تو یقیناً یہ آپ کی ادب کی کامیابی ہے کیا یہ کم سعادت کی عطا ہیں۔

◆◆◆

آبِ حیات کا انگریزی ترجمہ - ایک تجزیہ

ڈاکٹر تحسین فراقی

آبِ حیات اردو شاعری کی سب سے بڑی تاریخ ہونے کے ناتے اور اپنے بعض لسانی مباحث کی وجہ سے بھی ایک قابلِ قدر کتاب ہے [illegible] زبان [illegible] حسن میں بھی یہ ایک لاجواب اور خوش رنگ کتاب ہے۔ اس کا ایک بڑا اعجاز اپنے عہد [illegible] تخلیقی [illegible] تشبیہ، استعارہ و تمثیلوں میں لپٹے سحر کار اسلوب کی بنا پر کسی دوسری زبان میں ترجمے کا تحمل [illegible] اشکال کی حد تک [illegible] ہو سکتا ہے۔ یہ مشکل اس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب مترجم کسی ایسے تہذیبی اور لسانی منطقے سے تعلق رکھتا ہو جو زیرِ ترجمہ تصنیف کے برعکس ثقافتی اور لسانی حوالے سے بے حد مختلف اور متغائر ہو۔

آبِ حیات اس اعتبار سے تو خوش قسمت ہے کہ پچھلے ایک سو [illegible] برس سے ادیبوں کی ہر نسل کو اپنے جادوئی حصار میں سمیٹے ہوئے ہے [illegible] یہ کتاب 2001ء میں انگریزی میں ترجمہ ہو کر [illegible] سے شائع ہوئی مگر [illegible] دیکھنے [illegible] بعض جگہ اپنے نقائص اور بعض صورتوں میں مضحکہ خیز [illegible] مقامات شدت سے نظرثانی کے محتاج اور مستحق ہیں۔ اگرچہ کتاب کے مترجم [illegible] کے ساتھ [illegible] جناب شمس الرحمٰن فاروقی کا نام بھی شامل ہے مگر [illegible] اس کتاب کے ترجمے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا حصہ کم ہے۔ اس کا اندازہ بعض ان مقامات سے ہوگا جو [illegible] ترجمے [illegible] کی جا رہی ہیں۔

یہاں اس امر کا دوبارہ ذکر ضروری ہے کہ پیشِ نظر انگریزی [illegible] ناکام بلکہ نہایت تکلیف دہ ہیں [illegible] سے دل [illegible] ہیں [illegible] تب جب فاروقی صاحب [illegible] انگریزی زبان [illegible] معمولی مہارت رکھتے ہیں [illegible]

ہیں۔ یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ترجمے کے بعض اور مقامات کا، جو غالباً محض چند الفاظ کے باعث مبہم وقعت قرار پاتے ہیں، ذمہ دار فاروقی صاحب کو نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ فرانسس پریچٹ سے فطری طور پر بر عظیم ہند و پاک کے وسیع تر معنی میں مشرق کے ثقافتی پس منظر اور اس کے بطن سے ظہور کرنے والے اردو ادب کی لسانی تہ داریوں اور اسلوبی تنوعات کے کامل فہم کی توقع نہیں رکھی جا سکتی۔ وہ بلاشبہ نہایت محقق اور مطالعے کی وسعت رکھتی ہیں۔ مگر یہ ان کی مادری زبان ہے نہ بعض مخصوص مشرقی ثقافتی مصالح، مسائل اور گتھیں، محاوراتی پیچیدگیاں ان کی گرفت سے بالا رہی ہیں۔ ان کا ماحول کا اور بر عظیم کی جدید مغربی تہذیب اور شعری روایات کا فرق بہت بلند ہے۔ ایسے میں شرح یابی کی توقع کم ہی کی جا سکتی ہے۔

آبِ حیات کے پیشِ نظر انگریزی ترجمے کا ایک قابلِ لحاظ حصہ اصل متن سے بے حد قریب ہی نہیں بلکہ تخلیقی سطح پر بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس حصے میں درج ایسے اردو اور انگریزی اقتباسات کا تقابلی مطالعہ قارئین کے لیے یقیناً مسرت اور طمانیت کا باعث ہوگا۔ آبِ حیات کے پہلے دور کی ''تمہید'' کا ایک اقتباس اور اس کا موزوں تخلیقی ترجمہ ملاحظہ کریں:

> ''پس انسان وہی ہے کہ حسن جس پیرایہ میں اپنی جوانی دکھائے، اس سے کیفیت اٹھائے۔ نہ کہ فقط حسینوں کے زلف و رخسار میں پریشان رہے۔ خوش نظر اسے نہیں کہتے کہ فقط گل و گلزار ہی پر دیوانہ پھرے۔ نہیں، ایک گھاس کی پتی بلکہ سڈول کانٹا خوش نما ہو تو اس کی نوک جھوک پر بھی پھول ہی کی طرح لوٹ جائے۔'' (آبِ حیات نسخہ لاہور 1907ء ص 82)

> "Thus he alone is fully human who can relish the mood of any guise in which beauty shows its youthful vigor and who is not driven to distraction only by the curls and cheeks of beautiful ones. He cannot be called a good observer who wanders around like a madman only for sake of the rose and the garden. No! If a blade of grass, or even a well-shaped thorn, should seem attractive, he can

be as much ravished by its prickly tip as by a flower" (Ab-e-hayat, p 110)

اگلے زمانے کے لوگوں کے ذوقِ مطالعہ میں گہرائی کے عنصر کی کارفرمائی کا اپنے (اور شاید ہمارے زمانے کے لوگوں کی سطح پرستی اور سطحیت سے عبرت ناک تقابل کرتے ہوئے" آزاد یوں لکھتے ہیں اس کا انگریزی میں بڑا کامیاب ترجمہ کیا گیا ہے۔ ذیل کے اقتباس سے یہ بھی اندازہ ہوگا کہ آزاد ماضی کے قابلِ تعریف پہلوؤں کے اعتراف میں بخل سے کام نہیں لیتے

"پہلے جو لوگ کتاب دیکھتے تھے وہ اس کے مضمون کو کس طرح دل و دماغ میں لیتے تھے جس سے اس کے ورقوں میں نقش ہوتے تھے۔ آج کل لوگ پڑھتے بھی ہیں تو اس طرح صفحوں سے گزر جاتے ہیں گویا بکریاں ہیں کہ باغ میں گھس گئی ہیں۔ جہاں منہ پڑ گیا ایک منہ بھی بھر لیا۔ باقی کچھ خبر نہیں ہوس کا چرواہا ان کی گردن پر سوار ہے، وہ دوڑائے لیے جاتا ہے" (ایضاً ص 296)

"In former times, people who read a book took its contents into their hearts and minds in such a way that its imprint was graven on their hearts. The people of today, even if they read, run through the pages as if they are goats who have invaded a garden, wherever their mouth happens to land, they bite off a chunk; the rest they know nothing about. The goatherd of Greed is sitting on their necks, he keeps them bent to their tasks."(p.254)

اس طرح کے حوالے، با معنی، مربوط اور اصل متن سے گہری مطابقت رکھنے والے اچھے اور بہت انگریزی ترجمے میں خاصی تعداد میں ملتے ہیں مگر اس کے ساتھ ہی ایسے جملے بھی موجود ہیں جہاں ترجمے میں ناقص اور مضحکہ خیز قسم کا مواد پائے جاتے ہیں۔ ترجمے کے چند ایسے نقائص ہیں جو ملاحظہ ہوں

ترجمہ کو مطالب پر درست ہے مگر صد درجہ لفظی ہے لہٰذا انگریزی زبان کے مغربی قارئین کے لیے ابلاغ کی مشکلات کا باعث بن سکتا ہے۔ ایسے ترجمے پر وہی مثل صادق آتی ہے کہ ترجمہ محبوبہ کی مثل ہے۔ اگر وفادار ہو تو خوبصورت نہیں ہوتا، اگر خوبصورت ہو تو وفادار نہیں ہوتا۔ کتاب کا دوسرا عیب یہ ہے کہ بغیر کسی متعین اصول کے اصل متن کے ٹکڑوں کے ٹکڑے حذف کر دیے گئے ہیں جس کے نتیجے میں کہیں کہیں ترجمہ بے ربطی اور کم ابلاغی کا شکار بھی ہو گیا ہے اور اس کی افادیت کا دائرہ سکڑ گیا ہے۔ تذکرہ کا دیباچہ اور شاعر کا منتخب متن حذف کر دیا گیا ہے۔ نثری متن میں جہاں کہیں شعری مثالیں درج ہوئی ہیں مترجمین نے ان میں سے بعض تو لے لی ہیں اور بعض چھوڑ دی ہیں۔ اسی طرح بعض نثری اقتباسات ترجمہ کیے گئے اور بعض رد کر دیے گئے ہیں۔ رد و قبول کا یہ انداز آمرانہ ہے اور "How to use this Translation" کے عنوان سے دیباچے میں حذف و اختیار کی وضاحت کے باوجود (جو محض تاویل بے جا ہے) قابل تسلیم نہیں۔ صد درجہ لفظی ترجمے اور رد و قبول کے آمرانہ طریق کار نے کیا خرابی کی ہے اس کا اندازہ لگانے کے لیے پیش نظر کتاب کے متعدد صفحات ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر لفظی ترجمے کے چند نمونے ملاحظہ کیجیے اور دیکھیے کہ اس کے مفہوم کے ابلاغ نے کیا عجیب و غریب صورتیں اختیار کی ہیں۔ ترجمے کے دوش بدوش اصل متن بھی درج کیا جاتا ہے اور سرتاپا لفظی ترجمے کو خط کشیدہ کیا جاتا ہے

1) "اور وہی شودر کہلاتے ہوں گے چنانچہ اب تک بھی ان کی صورتیں کہے دیتی ہیں کہ کسی اور بدن کی ہڈی ہیں" (ایضاً ص 7)

" And these very people must have been called Shudras. Thus even now their appearance declares the Shudras to be bones from some other body." (p. 58)

2) "ی پر د رنگ جس سے کہ بحر پہ حباب" (ایضاً ص 21)

"My color flies away if the bubble bursts in the ocean" (p. 128)

3) "کل چمن میں گل نے جو کل دعوئ جمال کیا
جمال یار نے منہ اس کا خوب لال کیا" (میر، ایضاً، ص ۲۲۳)

"Yesterday in the garden, when the rose made a claim to beauty the beauty of the beloved made its face good and red" (p. 214)

4) "باتیں کہانیاں ہو گئیں" (میر، ص409)

"All those things became stories" (p. 333)

5) "آج یہاں کل وہاں گزرے ہے ایک جگ گئی
کہتے ہیں سب سبزہ خط اس سے بوڑھی جگ گئی" (ایضاً، ص431)

"Here today, there tomorrow that's how ages have passed for me. Green young people, call me hanchug." (p. 349)

پہلی اور چوتھی مثالیں قابل وضاحت نہیں۔ تیسری مثال میں "منہ اس کا خوب لال کیا" سے مراد ہے "خوب خبر لینا" یا "زور سے طمانچہ مارنا" ("منہ پر تھپڑ مار کر چہرہ سرخ کر دینا")۔ "خوب" کا لفظ یہاں "عمدہ" کے لیے نہیں۔ "good" کے معنی میں بھی یہ واضح نہیں کیا جا سکتا نیز "made its face good and red" سے اردو کے طمانچے کا مفہوم بالکل نہیں نکلتا۔

پانچویں مثال میں "سبزہ خط" کا ترجمہ "Green young people" مضحکہ خیز ہے اور یہ بھی نہیں جانا گیا کہ "سبزہ خط" سے یہاں "نوخیز سبزہ خط" مراد ہیں جن کے ذکر سے کلاسیکی فارسی اردو شاعری بھری پڑی ہے۔ دوسرے یہ کہ شعر میں "گزرے ہے ایک جگ گئی" کا معنی ہے کہ ایک مدت ہوئی۔ ایک عرصہ بیت گیا۔ میرا نہیں خیال کہ انگریزی میں "Ages have passed for me" قسم کے اظہارات موجود ہوں۔ لیکن یہ الجھنیں الفاظ کے غلط ترجمے کا نتیجہ ہیں۔

میں اوپر لکھ آیا ہوں کہ متن کی صحت و انتخاب کے باب میں مترجمین کا موقف قابل قبول نہیں۔ بعض جگہ ایسا بھی ہوا ہے کہ بعض سطریں یا شعر حذف کر دیے ہیں سے مفہوم کے ابلاغ میں رکاوٹ

حائل ہو گئی ہیں۔ صرف ایک دو مثالوں سے میرے موقف کی وضاحت ہو جائے گی۔

آب حیات کے آغاز میں ایک جگہ آزاد ہندی میں فارسی، عربی الفاظ اور فارسی میں ہندی الفاظ کی آمیزش کا ذکر کرتے ہیں۔ فارسی میں ہندی الفاظ کے اختلاط کے ضمن میں انھوں نے "تزک جہانگیری" سے ایک بڑی دلچسپ مثال پیش کی تھی جس میں اکبر نے جہانگیر کو ایک طرح سے اپنی چھوٹی بیبی آرام بانو بیگم سے حسن سلوک کی وصیت کی تھی۔ انگریزی ترجمے میں اس مثال کو حذف کر دیا گیا ہے جس کے باعث آزاد کا موقف بوضاحت قاری تک نہیں پہنچ پاتا۔

اسی طرح کی ایک اور دلچسپ مثال سید انشا اور میرزا مظہر کی ملاقات کے ضمن میں ہے جو آب حیات کے صفحات 35، 136 پر دیکھی جا سکتی ہے اور جس میں انشا نے کمال عقیدت کے ساتھ میرزا مظہر کی شخصیت اور ان کی جزئیات بیان کی ہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ نہایت دلچسپ جزئیات کے حامل اس فارسی اقتباس کے انگریزی میں ترجمہ کرنے سے کتاب میں کیا خلل واقع ہو جاتا۔ اس طرح کی مثالیں اتنی کثیر ہیں کہ یہ مقالہ ان کی تفصیل کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

اب آئیے ان مقامات کی طرف جہاں ترجمہ غلط محض ہے۔

آب حیات میں نصاب الصبیان کے ذکر میں "خالق باری" کو امیر خسرو سے منسوب کرتے ہوئے آزاد لکھتے ہیں:

> "خالق باری بھی انھی کے تحفوں میں سے ہے۔ ہر ایک میں اشخاص اس سے بھی بہت سے الفاظ اور فقرے ایجاد کر لیتے سمجھ سکتے ہیں۔ بیا برادر آؤ رے بھائی۔ بنشیں مادر بیٹھ ری مائی۔" (ایضاً، ص 6)

انگریزی ترجمے میں بیا برادر آؤ رے بھائی... مصرع کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے:

"Like father like son, like mother, like daughter"

(p. 65)

قاری حیرت میں پڑ جاتا ہے کہ اس ترجمے کا اصل شعر سے کیا تعلق ہے۔

آب حیات میں غلام مصطفیٰ خان یک رنگ کے زیر عنوان لکھتے ہوئے ایک جگہ آزاد نے "دریائے لطافت" کا ایک طویل دلچسپ مکالماتی اقتباس نقل کیا ہے۔ جس کا ایک ٹکڑا یہ ہے

"اور سنیے کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا انوری ریختہ اپنے آپ کو جانتا ہے۔ رنگین تخلص ہے۔ ایک قصہ کہا ہے۔ اس مثنوی کا نام دلپذیر رکھا ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر مرا جاتا ہے۔ ہر چند میر حسن مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا۔ بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں" (ایضاً ص 104)

انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو

"Let me tell you one more. Saadat Yar Tahmasp's son considers himself the Anvari of Rekhtah. His pen name is Rangin. He has composed a qissah. He has called that "Masnavi Dilpazir" and in it he has used the language of whores. He is dying of love for Mir Hasan. Although the late Mir Hasan did not have what he was doing either - He did not really compose the masnavi of Badr-e-Munir. It is as if he was just selling aphrodisiac snake oil." (p. 119, 120)

اب فرانسس پریچیٹ کو کون بتائے کہ انشاء اور رنگین کے زمانے میں بلکہ کسی قدر بعد تک "رنڈی" کا لفظ طوائف سے پہلے کسی عورت کے لیے بولا جاتا تھا۔ رہا یہ جملہ کہ "میر حسن پر مرا جاتا ہے" تو مرا جانا کسی کو طلب کرنے یا حسد سے جلنے سے کنایہ ہو یا کسی شخص پر لٹو ہونے کے معنوں میں آتا ہے۔ کسی استاد کا شعر ہے

سمجھوں کو سدا کہیں جو تاب دل ملا تھا
فلک کہیں یہ مجھے کیا یہ مہر کہا تھا"

علاوہ ازیں "سانڈے کا تیل" کا صحیح ترجمہ "Sand-lizard oil" ہے مگر غالباً اس آخری غلطی فرانسس پریچیٹ کی یہ بھی قابل معافی ہے۔

آب حیات کے دورِ سوم میں ایک جگہ آزاد نے بعض لفظوں کے بارے میں لکھا ہے کہ میر و
سودا کے عہد تک ان کی تذکیر و تانیث مشخص نہیں ہوئی تھی۔ انھوں نے اس ضمن میں میر، سودا کے کچھ شعر
درج کیے تھے۔ شعر یہ تھے:

کہا طبیب نے احوال دیکھ کر میرا
کہ سخت جان ہے سودا کا، آہ کیا کیجیے

جان کا دید تمہیں کرتا ہوں تیغ جس دن سے
ملال تب سے ہے یہ سودا کو مرے دل پر

---- ----

کرتے تھا ہم دل سے دید دونوں کا
تو آ کے تیر کر اب آج دل کے ارماں کا

- ------

اب آزاد کی بدقسمتی کا نقص ہے "جان"، "دید" اور "تیر" تینوں لفظوں کی تذکیر و تانیث
سے کے لیے مصرعوں میں خط کشیدہ بنا کر جہاں کے ہر حاشیے پر بھی یہ تینوں لفظ اوپر نیچے لکھ دیے ہیں۔
مترجم پرچیٹ نے جان، دید اور تیر تینوں الفاظ کو علامت کے طور پر شاعر قرار دے کر لکھا

"I.lustrative verses by Jan, Did and

Sair" (p. 169)

آزاد نے ذوق کی ابتدائی تعلیم کے ضمن میں ایک جگہ لکھا تھا کہ انھوں نے "کل بیتے مفتی دولت
صاحب سے مثنوی کا درس حاصل کیا تھا" (آب حیات، ص ۴۷۰)۔ مراد یہ ہے کہ انھوں نے رومی کی مثنوی کا
درس لیا تھا۔ پرچیٹ نے اس کا ترجمہ یوں کیا ہے

"Mufti Daulat Sahib instructed him in the art of

the Masnavi." (p. 174)

مترجم نے ایک "in the art of" کا اضافہ کیا ہے۔ یہ بات معلوم ہے کہ رومی کی مثنوی

یہ نظم کے مصرع مطلب میں ایک ... تھی۔ ... جیسے مصرع جانوروں سے متعلق کے
باعث اس کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے۔

میر کے اس شعر کا ترجمہ کرتے ہوئے ... لکھا ہے:

"... میر ... قدیم سے کہتے ہیں۔ شعر اور ... ہیں۔

... صاحب کا صرف ہے۔" (ص 98)

اس ... "صرف" سے مراد فقط فضل ہو کر حیثیت کلام میر ... ہے

The rest is [only] Mir Sahib's ... فضل کا ترجمہ ... کیا

blessing" (p. 100)

"blessing" یہاں بے معنی اور گمراہ کن ہے۔

... میر کی بے نیازی اور ... شعور کا ذکر کرتے ہوئے ان کا یہ

شعر ... کیا ہے

مجھ کو دماغ وصف گل و یاسمن نہیں
میں جوں نسیم باد فروش چمن نہیں
(ص 199)

اس شعر کا انگریزی ترجمہ یوں کیا ہے

I am not minded to praise the rose and the jasmine
I am not like the breeze, a fragrance merchant for the garden(p 189)

... "باد فروش" سے مراد ... اور ... کی
... سے ... جا سکتی ہے۔

... میر کے ... مصرع کا ایک ... شعر ... درج کیا ہے

[illegible]

(ص 2 2)

قصہ یہ ہے کہ بعد تقسیم کے کوچہ و بازار میں بعض کم مایہ و کم حوصلہ، مثلاً پُرگو قلمی، وغیرہ
اپنی خدمات پیش کرنے کے لیے آوازیں لگاتے پھرتے تھے "کلام صحیح کرا لو" "تنقیح کرا لو" وغیرہ وغیرہ۔ یہ
سے میر کی طرح کا کوئی شاعر کہاں سے لاؤں پر پھبتی کی ہے۔ شعر کا انگریزی میں ترجمہ یوں کیا گیا ہے

"To take your volume and go around hawking

In every street and have your services as a poet"

(p. 201)

پورا ترجمہ مبہم ہے۔ صحیح ترجمہ یوں ہو سکتا ہے۔

And say. "My services for improvement of poems

are at your disposal"

آب حیات کے اردو ترجمے میں بعض ادبی معرکوں کا بڑا دلچسپ مگر افسوسناک اور نا قابل فراموش
احوال ملتا ہے۔ ان میں معرکہ انشا و مصحفی بھی معروف و معلوم ہے جس میں ہجو در ہجو کا ایک سلسلہ تھا۔ خود
کی کریں، معتقوں کریں، گفتگو کریں۔ "اس دشمنی میں انشا کا ایک مصرع تھا

ع محفل میں تری شمع کی موم کی مرہم   مترجم نے "مرہم" کو "مرہم" کے مفاد سمجھا
یا یہ کہ "موم کی مرہم" ایک بے معنی شے ہے اور ترجمہ کر دیا!

"In your gathering, the wax of the candle became

salve"(p. 263)

یہ معلوم ہے کہ "موم کی مرہم" بہت سی اقسام کی مرہم کو کہتے ہیں۔ سہواً اتفاق سے چونکہ
آب حیات میں بھی "موم کی مرہم" چھپ گیا تھا لہذا ملحوظ رہے۔ 2

ای دور چہارم میں مصحفی کے ترجمے میں تحریرات اور انشا کے ساتھ معرکوں کے بیان میں لکھا
ہے

"یہ روایتیں بھی مختلف ہیں اور مختلف زبانوں پر پریشان ہیں" (ص 303)۔
مراد یہ تھی کہ مختلف زبانوں پر چڑھی ہوئی ہیں۔ انگریزی ترجمہ یہ ہے

"These stories too are various, and are disordered

on various tongues." (p. 260)

"پریشان" کا "Disordered" لکھ دینے سے ترجمہ تو ہو گیا مگر معنی مترجم کے گرفت میں رہ گیا۔

اس صفحے پر شامل کردہ اصفہانی شاعر کے تعلق کے لحاظ سے مرزا غالب کی غزل ردیف "انگلی" جو آئی ہے وہ اس طرح ترجمہ کی گئی ہے اس غزل کا مقطع یہ تھا

تھا مشغلہ یہ ناکِ گریہ کہ بھی لا مرگ
تھی اس کی ادھری چشم پہ تابوت میں انگلی

(ص303)

اس کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے:

"In the coffin, there was stuck on his eye a finger"

یہاں "stuck on his eye" کے بجائے "placed on his eye" کا محل تھا۔

... اس غزل کے طور پر جو غزل لکھی تھی اس کا مطلع تھا

قمری کا طوق بادۂ انگور کی گردن
رکھ دوں گا وہاں کاٹ کے اک حور کی گردن

اس غزل میں وہ شعر بھی تھا جس میں مور کی گردن کا ذکر آتا ہے۔ ... یہ شعر وہ تھا جس میں بات کو تعقید سے بچا کر ادا کیا گیا تھا

ضعف ہو تو پھر کام نہ لے ہاتھ کا ہرگز
یہ بوجھ اٹھا سکتی نہیں مور کی گردن

(صفحہ306)

اس شعر میں بوجھ اور مور کی جو مناسبت ہے بالکل ظاہر ہے۔ یہ عجیب ہے "مور" کا ترجمہ "ant" کے بجائے "peacock" کر دیا

"The burden cannot be lifted by a peacock's neck"

(p. 265)

اردو نظم میں ناسخ کی بے سواد کے خیالوں کے ذکر میں یہ جملہ ملتا ہے "شیخ صاحب کی اکثر نازک خیالیاں ایسی ہیں کہ کوہ کندن و کاہ برآوردن" (ص 342)

اس کا انگریزی ترجمہ کرنے کے بجائے کسی اردو ضرب المثل کو سامنے رکھ کر کیا گیا ہے "کھودا پہاڑ نکلا چوہا"

"Sheikh Nasikh is so fond of de icate thoughts, it is as though the mountain had labored and brought forth a mouse. (p. 288)

صحیح ہے کہ اگر "کاہ" کا ترجمہ "mouse" ہو سکتا ہے تو پہاڑ کو درمیان میں لا سکتے ہیں'

ناسخ، مصحفی کی طرح آتش و ناسخ کے سرقے کے بھی معروف ہیں۔ ناسخ پر یہ اتہام مشہور تھا کہ وہ اکابر کے مضامین چرا لیتے ہیں۔ آتش نے اسی تناظر میں یہ شعر کہا تھا:

مضموں کا چور ہے رسوا جہان میں
چکھی خراب کرتی ہے مال حرام کی

(ص 643)

اس شعر کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو

"The thief of a theme is disgraced in the world
Forbidden property destroys the taste"

(p. 292

'چکھی' وہی ہے جسے 'چاٹ' بھی کہتے ہیں۔ مراد ہے "خورش خوش مزہ" یعنی چٹپٹا کھانا۔ یہاں "taste" بے محل ہے۔ ترجمہ یوں ہونا چاہیئے تھا

"The delicious food of iniquitous wealth destroys man."

ناسخ کے ذکر میں آب حیات میں روایت ہے کہ زندگی کے ایک مرحلے پر ناسخ "فساد خون" کے مرض میں مبتلا ہو گئے تھے۔ پرچیت نے اس کا ترجمہ کرتے ہوئے "Because of a skin condition" کے الفاظ رقم کیے ہیں۔ حالانکہ "فساد خون" کا ترجمہ "septicemia" ہے۔

اس کے بعد پروفیسر میر خلیق کے دو شعر درج کرتے ہیں اور تاسف کا اظہار کرتے ہیں کہ پورنی اول یا دوسرا کی۔ ان میں سے ایک شعر یہ تھا

ہنس دیا یار سے جو رات خلیق
کھا کے ٹھوکر اس آستاں سے گرا

اب اس کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے

"The beloved burst out laughing last night Khaliq when I stumbled and fell down against the doorway" (p. 310)

خلیق کے شعر سے بالکل واضح ہے کہ گرنے کا عمل پہلے نہیں بلکہ محبوب کی استہزائیہ ہنسی کے نتیجے میں ہوا۔ اگر ایسا ہو تو یہ شعر محض ایک سپاٹ بیان ہے اور معنی مفہوم کا حامل "when" کی بجائے "whereupon" سے ترجمہ درست ہو سکتا ہے۔

مولوی حیدر علی آتش کے لطیفہ ... کا نقشہ ... اس طرح کھینچا ہے

سر پر ایک طرف ... حیدری چتا ... محمد شاہی بانکوں کا نشان ہے۔ اسی طرح ... (ایضاً ص 176)

اب اس اقتباس کا انگریزی ترجمہ دیکھیے

"And sometimes a thick curly ... in the Haidri style for that too was the hallmark of the dandies of the Muhammad Shahi time. And with it he wore a green turban ornament, and a casual manner (p. 31 ,

مترجم یہ سمجھنے سے قاصر رہے ہیں کہ "ہری کلغی" بانکوں کے مخصوص ... کی بجائے ... کا شعر ہے

فقیر مست ہیں ہر وقت کیفیت میں رہتے ہیں
کبھی طرّہ ہے سبزے کا، کبھی قُلّہ ہے ایمان کا

کتاب کے ص 314، ص 315 اور ص 316 پر بھی ایسی ہی بوالعجبیاں نظر آتی ہیں۔ آتش کے مشہور شعر

دختر رز مری مونس ہے مری ہمدم ہے
میں جہانگیر ہوں وہ نور جہاں بیگم ہے

کے پہلے مصرعے کا ترجمہ یوں ہے

"The daughter of the grape is a woman, she s my companion."

"مری مونس ہے" کا ترجمہ "is a woman" کس قدر بے معنی اور بے محل ہے۔ اگلے صفحے پر آتش کے ایک اور مشہور شعر

لگے منہ بھی چڑانے دیتے دیتے گالیاں صاحب
زباں بگڑی سو بگڑی تھی، خبر لیجے دہن بگڑا

کا یہ ترجمہ نظر پڑتا ہے

"Sahib you have begun to make faces too while giving abuse if your language is damaged, it is damaged look and see if your face is damaged!" (p. 3 5)

"زباں" کا ترجمہ یہاں language کے بجائے "tongue" اور 'دہن' کا ترجمہ "face" کے بجائے "mouth" ہونا چاہیے تھا۔ علاوہ بریں ترجمے میں دو جگہ "it" کا استعمال ہوا ہے جو قطعی بے محل اور نامعقول ہے۔ اسی متن میں آگے اسی شعر کے ضمن میں درج تھا:

مہ محسوس جو شے کس طرح قطعے میں ٹھیک اترے
شبیہ یار کھنچوائی، کمر بگڑی، دہن بگڑا

(ایضاً ص 381)

دوسرے مصرعے کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے

"I made an image of the beloved - the waist was damaged, the mouth was damaged." (p. 316)

یہاں "made" کے بجائے "got prepared" کا محل ہے۔ تب جا کر ہی پہلے مصرعے سے اس کی کامل مطابقت پیدا ہوتی ہے۔

آب حیات میں شاہ نصیر کے ذکر میں لکھا ہے کہ حریفوں میں سے کسی نے تاج کا مصرع طرح دیا۔ انھوں نے مصرع تو دے دیا مگر تاکید کی کہ "ان سے کہنا کہ چھتری پر بلبل لڑانی صحیح نہیں ہے۔ پالی میں آئیں کہ دیکھنے والوں کو بھی مزا آئے" (ص390)

مندرجہ بالا اقتباس کا ترجمہ یوں کیا گیا ہے

"Please tell him that it is not done to set a nightingale to fight <u>while you yourself are sitting on your perch</u>. Please enter the arena yourself so that the spectators too can enjoy the sight." (p. 320)

مترجم کو یہ سوجھی کہ "چھتری" پرندے کے اڈے کو کہتے ہیں۔ شاہ نصیر کی مراد یہ تھی کہ بلبل کی پالی سے الگ [illegible] سے مراد تھی۔

اس شعر میں "تظلم" کا ترجمہ "lament" کیا گیا ہے جب کہ تظلم فریاد کرنے کو کہتے ہیں یعنی "cry for help or redress"۔

اسی طرح آب حیات میں شاہ نصیر کا یہ حسب حال شعر درج کیا ہے

بیاباں مرگ ہے مجنوں خاک آلودہ تن کس کا
سیا ہے سوزن خار مغیلاں نے کفن کس کا

(ص391)

اس شعر کے پہلے مصرعے کا جو انگریزی ترجمہ دیا گیا ہے وہ غلط ہے۔ ترجمہ یوں ہے

"Oh Majnun with the dust-smeared body <u>whose</u>

body is now dead in this wilderness" (p. 32)

جبکہ شعر کے پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہے کہ یہ مجنوں خاک آلودوں کی طرح عشق میں بیابان میں موت سے ہمکنار ہو چکی ہے ... کہ لیلیٰ کے عشق میں جس کا ذکر مقصود ہے۔

آبِ حیات کا ایک نا قابلِ فراموش ... ہے جس ... شعر ... نقشہ کھینچا ہے ... سے اس کے چار شعر ... میں سے ایک یہ ہے:

جو آکے رخ کرے میرے آگے موسیقار

تو اپنے کان مروڑوں کہ بے نوا کر دوں

(ایس ص 4/Xk)

اس شعر کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ ہو

"If the Musician bird should preen himself before me

I will twist his ears and make him sing a different tune" (p. 180)

'Preen' دراصل پرندے کا اپنے پروں کو چونچ سے کھجانا اور مرتب کرنا ہے جس کا اردو ترجمے میں کوئی محل نہیں جبکہ "رخ کرنا" کا معنی ہے 'پیچھا کرنا' نہ یہاں "preen" کے معنی کے "chase" کا محل تھا۔ اسی طرح "بے نوا کر دوں" کا ترجمہ بھی ناقص بلکہ غلط ہے۔

مختصر یہ کہ متعدد مقامات ایسے بھی ہیں جہاں ترجمہ یا تو کمزور ہے یا وضاحت طلب یا ملاحظہ طلب ہو کر مستقل نوعیت کے ہو گئے ہیں لیکن بخوفِ طوالت ان سے قطع نظر کیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کتاب میں اور بھی متعدد غلطیاں ہیں مثلاً سید شاہ کو "سید شاہ" لکھا گیا ہے۔ اسی طرح کتاب کے ص 355 پر حاشیے میں لکھا گیا ہے کہ لفظ "تقلیب" بطور اصطلاح کے وجود نہیں رکھتا حالانکہ "تقلیب" بطور اصطلاح علمِ صرف سے ہے جس کا معنی ہے کسی کلمے کو وسیع تر مفہوم میں استعمال کرنا مثلاً ابوین (یعنی ماں باپ) اصل میں تو صرف باپ کو کہتے ہیں مگر اس کو پھیلا کر جب تثنیہ بنایا گیا تو اس میں ماں باپ دونوں مراد ہو گئے ... مثلاً والدین، قمرین (یعنی چاند اور سورج) وغیرہ۔

آبِ حیات کے اس انگریزی ترجمے میں جس طرح [illegible] کی غلطیاں سامنے آتی ہیں [illegible] جگہ
[illegible] واقعاتی غلطیاں بھی ہیں مثلاً کتاب کے ص 287 پر [illegible] کو [illegible] کے [illegible] بتایا گیا ہے۔ سوال
یہ ہے کہ [illegible] نے مشہور [illegible] کی سب سے [illegible] بہت معروف [illegible]
سے کیا تعلق ہے؟ میر [illegible] اور خواجہ میر درد کا ایک مشہور بیان [illegible] ص ۲۰۹ پر میر حسن کا ذکر ہے
جبکہ وہاں میر انیس کا ذکر تھا (دیکھئے آبِ حیات ص 371)۔

کتاب کے ص 364 پر منطق کی مشہور کتابوں کے ضمن میں "الکبیر" اور "صغیر" کا ذکر کیا گیا
ہے۔ میرے خیال میں یہاں منطق کی دو معروف کتب صغریٰ اور کبریٰ کو صغیر و کبیر سے خلط ملط کر دیا گیا
ہے۔ عربی [illegible] میں البتہ صرف صغیر اور صرف کبیر موجود ہیں۔

ترجمہ شدہ کتاب میں بعض مقامات پر حواشی کی ضرورت بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے مثلاً
[illegible] کا مشہور مطلع ہے

[illegible]
[illegible]

جس کی وضاحت [illegible] سے [illegible] اور [illegible] سے استشہاد کیا جا سکتا ہے
[illegible]
[illegible] پہلے کے [illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

آبِ حیات کے انگریزی ترجمے کے [illegible] "[illegible] literary [illegible]
[illegible] Theo [illegible]

بلکہ حاشیے میں اسلوب سے ممکن ہے کہ دیباچہ غرۃ الکمال (امیر خسرو) صرف ایک مرتبہ دہلی سے شائع ہوا اور

بس۔ یہ درست نہیں۔ خسرو کا یہ فکر انگیز دیباچہ "دیباچہ دیوان غرۃ الکمال" کے زیر عنوان نیشنل کمیٹی

برائے ہفت صد سالہ تقریبات امیر خسرو کے موقع پر 1975ء میں لاہور سے شائع ہو چکا ہے۔ اس

کے مرتب فارسی کے ممتاز عالم سید وزیر الحسن عابدی تھے۔

آب حیات کا پیش نظر انگریزی ترجمہ متعدد خوبیاں رکھنے کے باوجود شدت سے نظرثانی کا

محتاج ہے۔ شعرا کے تحت کلام اور بعض دیگر مقامات کے آمرانہ حذف کے نتیجے میں یہ ترجمہ صرف "دھوپ چھاؤں"

بن جاتا ہے۔ ان بعض مقامات پر آب حیات سے اس ترجمے کو جوڑ کر ساتھ رکھنا پڑتا ہے۔

اے خضر وقتے کہ آب از سر گذشت!

حواشی

1. متن کے لیے آب حیات کے ایڈیشن 1911ء کو پیش نظر رکھا گیا ہے کیونکہ اس میں صحت
متن کا بہت حد تک اہتمام کیا گیا ہے۔ بحوالہ آب حیات کے انگریزی ترجمے میں دیا گیا ہے۔

2. اسی طرح کا ایک مصرعہ انگریزی متن کے ص 242 پر بھی ہے جہاں "معنوی حسن" کو مصرعِ ثانی
لکھا گیا ہے حالانکہ یہ ... ممکن ہے کسی سہو سے یہ رہ گئی تھی

زمزم کے قاعدے سے پیا کیجیے
اور لفظ خروج کو بجا کیجیے
گر ہم کو "آئی نہ کیجیے" ہونے لگا
تو ذکر کے مرقم اس کو ادا کیجیے

(ایضاً، ص 275)

◆◆◆

تنقیدی تشکیک کی جمالیات

احمد سہیل

ولیم کرٹز ومسٹ جونیئر (William Kurtz Wimsatt Jr) سترہ نومبر 1907ء میں واشنگٹن (ڈسٹرکٹ کولمبیا امریکہ) میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد اور دادا ڈاکٹری کے کاروبار سے منسلک تھے۔ ومسٹ نے جارج ٹاؤن یونیورسٹی سے بی۔ اے (1928) اور ایم۔ اے (1929) کی اسناد حاصل کیں۔ 1930 میں Portsmouth Priory School میں شعبہ انگریزی کے صدر مقرر ہوئے۔ 1935-36 کے دوران ومسٹ امریکن کیتھولک یونیورسٹی میں درس و تدریس سے متعلق رہے۔ 1939ء میں ییل (Yale) یونیورسٹی میں شریک ہوئے۔

1938 میں ومسٹ کی نظم "Shapes from Dusk to Winter" کو ییل یونیورسٹی کی جانب سے شاعری کا انعام دیا گیا۔ انھوں نے 1939 میں اسی یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ پھر اپنی موت تک اسی یونیورسٹی میں پڑھاتے رہے۔ انھیں کئی ادبی اعزازات مل چکے تھے۔ لکھنے پڑھنے اور درس و تدریس کے علاوہ ان کے مشاغل میں مقامی ہندی نوادرات، چھڑی، مجسمات، پرانے عربی لطائف اور ڈاک کے ٹکٹ جمع کرنا تھا۔ ان کو موسیقی سے بھی دلچسپی رہی۔ 17 دسمبر 1975ء کو انتقال ہوا۔

ومسٹ کے متعلق خیال کیا جاتا ہے کہ ان کے ادبی اور تنقیدی نظریات میں قدامت پسندی ہے۔ خاص طور پر ... کے بعض جمالیاتی تصورات سے انھیں بہت اختلاف رہا۔ ان کی تحریروں میں سوانح عمری کے عناصر بھی کم ملتے ہیں۔ خاص طور پر مذہبی اور اخلاقی حوالوں کو انھوں نے بڑی اہمیت سے تنقیدی مباحث کا حصہ بنایا۔ یہی سبب ہے کہ ان کا گہرا اثر مذہبی تنقید پر بھی پڑا۔ انھیں اخلاقی عناصر کی

معانی و جستجو میں [illegible] اور افراد و کثرت سے بھی متعارف کروایا۔

وسمٹ نے 1973 میں اپنے ایک گریجویٹ شاگرد فریڈرک پوٹل کے پیپر مجموعہ مقالے "Boswell's Return To London" پر حواشی لکھنے [illegible] میں نئے تنقیدی تصورات کی کئی قسمیں [illegible] کے ساتھ [illegible] ہیں۔ انھوں نے اس بات کا بھی [illegible] دعویٰ کیا کہ شارح، مبصر (Annotator) اور Annotation یا ترتیب سوانح نگار (Biographer) یا سوانح عمری (Biography) کی طرح ہوتی ہے جو [illegible] پر معنویت کو کسی ثقافتی رنگ میں پیش کرتی ہے۔ جس سے معنویت ٹوٹ پھوٹ کر دوبارہ [illegible] ہوتی ہے [illegible] کے لیے صحافی کوئی الفاظ استعمال کرتے پڑتے ہیں تا کہ عصری [illegible] کو سمجھ [illegible] اپنی ثروت [illegible] جاتا ہے اور [illegible] مکمل طور پر [illegible] ہو جاتی ہے۔ وسمٹ [illegible] کہ شرح (Annotation) [illegible] تجاوز [illegible] ہوگی جو [illegible] مشکلات سے عدم [illegible] ہیں۔ وسمٹ کے [illegible] کی تحریروں میں شارح اور [illegible] عمری کی تحدید [illegible] (Annotation) سے [illegible] نظر آتی ہیں

وسمٹ کی پہلی عالمانہ کتاب

The Prose Style of Samuel Johnson 1941 میں شائع ہوئی۔ کتاب میں [illegible] طور پر سوانح عمری [illegible] اور تنقید کے درمیان [illegible] ان کی [illegible] تنقیدی رسائی میں متوازیت کی [illegible] (Antithesis) اسلوب، جملے کی طوالت اور ساخت (Consistency) سے [illegible] وسمٹ نے [illegible] اٹھارویں صدی کے [illegible] علامتی [illegible] (Blair) [illegible] (Richard Whately) جارج کیمبل (George Campbell) [illegible] وسمٹ کا خیال ہے کہ سیموئل جانسن [illegible]

[illegible] مطالعے کی [illegible]

[illegible] Philosophic [illegible] کا [illegible] استعمال کیا گیا جو کہ [illegible] of Aberration [illegible]

Unlnerable کا تصور ہے ورہ کی دو مصطلحیں تجزیہ کے اعتراف کو جنم دیتی ہیں اور قاری کو [illegible]
دیکھا جاتا ہے کہ ومسٹ ان تنقیدی مناہجوں رجحانوں کے واسطے سے سیاسی تنقید کی بات کرتے ہیں، اس کا
رخ فلسفیانہ تنقید کی جانب ہے۔ بہرحال ومسٹ کا تمام تر تنقیدی عمل جاسس کے فکری ارتقا پر
تراشی کی قرأت سے جو اصل میں سوانح عمری کا مطالعہ بھی ہے کیونکہ جاسس کی شخصیت میں ہی سے
تنقیدی و ادبی نظریات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ ومسٹ نے اپنے قاری کو اپنی فکری تشخص کی طرف کا
احساس دلوا کر جاسس کی سوانح عمری یا تاریخ کا فکری رویہ اصل میں قرأت کا قریب ترین جمالیاتی بعد کا
سیاقی رویہ ہے۔

اپنے ویلک (Rene Welleks) نے Concept of Criticism میں سوالیہ انداز
میں ومسٹ سے شکایت کی ہے کہ کیوں یورپی تنقید چند کی روایت سے وابستہ ہو کر رہ گئے ہیں؟
وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ قاصر ہیں اور وہ فکر کیوں محدود کرنا چاہتے ہیں کہ دسویں صدی کی مشرقی تنقید پر
سے کیوں نظریں چرائے ہیں۔ جبکہ امریکہ اور انگلستان کی تنقید کی طور پر بھی مارکسی، اور نئی [illegible]
آرڈر کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔ ویلک کا خیال ہے کہ [illegible]
(Concrete Universal) کا انطباق [illegible] جمالیات کی مناجیاتی شامل نہیں ہیں جو خصوصی امریکہ میں بھی [illegible]
نے ومسٹ کے متعلق یہ بھی لکھا ہے کہ ان (ومسٹ) کا تنقیدی [illegible] Etymology) کا عملی مطالعہ ہے۔

ومسٹ کی کتاب زبانی شبیہ کاری (The Verbal Icon - 1954) تنقیدی [illegible]
تحریکات (Emanations) کا ایک ایسا مطالعہ ہے جو تنقیدی [illegible] سے بحث [illegible]
ومسٹ کی یہ کتاب بنیادی طور پر ان کے فکر کے نقادوں کی تنقید ہے (جیسے آر [illegible] R.S.
Crane کی) جو رسطوئی تنقید کو مشغول رہتا ہے اس کی بنیاد میں فکری [illegible] ہے۔ [illegible]
تنقیدی موجودات کو ابھارتے ہیں اور اسی کی تنقید کو ابھارتے ہیں۔ یہاں ومسٹ نے یہاں یہ مسئلہ
ہو سکتے ہیں، نظریاتی طور پر [illegible] کے لیے ہیں ان کے یہاں آ گئی اور ان کا پورا طالب علم ہی
سائنسی نہج پر بھی قائم ہی نہیں ہے، تاہم ضرور ابھرتی ہے۔

ومسٹ نے اپنا یہ تنقیدی نظریہ اپنی کتاب میں پیش کیا ہے جو کئی تنقیدی مباحث کا
خلاصہ ہے۔ اس کے متفرق مقالات جو مختلف رسائل میں شائع ہوئے تھے، وہ بعد میں کتابی صورت میں
بھی شائع ہوئے۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون "شاعری کی مخالفت" سب سے زیادہ شہرت پائی۔
مذکورہ مقالے میں خصوصی طور پر شکاگو مکتب کے نقادوں اور بالخصوص کرین کی کتاب نقاد اور تنقید
(Critics and Criticism) کا موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ 1944ء میں ومسٹ کے مقالات کا
مجموعہ "On Relation of Rhyme to Reason" شائع ہوا۔ اس میں انھوں
نے شاعری پر اٹھائے گئے سوالات کے "محسوسات کا آدمی" (Man of Feeling) میں استعاریت
(Generaliser) کی صورت کا جائزہ لیا۔ ومسٹ نے کرین کے اس مقالے کا موازنہ اور تجزیہ بھی
کیا جس میں عام تاریخی قدر (value) پر شک ہوتے ہوئے کتاب اور دیگر ایک رد عمل کے طور پر
تنقیدی اصطلاحات کی بحث میں ایک اصل مضمون سے بحث ملتی ہے۔

ومسٹ نے شاعر کے مطالعے کی تشریح میں یہ سب ادبی قدر اور اس کی
تعریف بہت مختصر ہے۔ ومسٹ نے
اس کو تسلیم نہیں کرتے کہ شکاگو کے مکتب فکر نے ادب کو وسعت اور ترقی دی
ہے جب کہ اس سے ادب
نے بیسویں صدی میں Pasquinade کی شکلوں کو ابھارا۔

ومسٹ کا پوپ پر مضمون ہے۔ ومسٹ نے انگریز شاعر پوپ (Pope) کے
Couplets پر بحث کرتے ہوئے یہ سوال کیا کہ کیا وجہ ہے کہ پوپ کی شاعری میں یہ
(Rhymes) کی بیشتر دیگر قافیوں سے مختلف نہیں ہے۔ کیا وجہ ہے کہ قاری ان کو شناخت بھی کر لیتا
ہے لیکن اس کے باوجود پوپ کی شاعری کو بیان کرنے کے لیے دلیل نہیں ہوتی۔ ومسٹ قافیوں سے
گریز کیے جانے والے قافیے میں موجود تجربے کا عمل ہوتا ہے۔ شاعر
بعد قافیوں پر ہی سب سے زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں اور قافیے کا یکساں اثر لفظ پر ہوتا ہے۔ حسن کے
اثرات نظر اور گفتار پر بھی نمایاں ہوتے ہیں۔ صورت میں نمودار
ہوتا ہے۔ جس کی مثال جدید شاعری ہے۔

[illegible] پوپ کی نظموں کے حوالے استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً

Whether the Nymph Shall Break Diana's Law / or some frail China Jar Receive a Flaw

پوپ ان سطروں کے متعلق وسمسٹ کا بیان ہے کہ Chiasmus کا یہ [illegible] ہے جو [illegible] اول سطروں کے نحوی رشتوں کے [illegible] مصرعہ کو الٹ پلٹ کر رکھ دیتا ہے۔ پہلی سطر ٹوٹ جاتی ہے [illegible] "Law" کی صورت میں ابھرتا ہے۔ دوسری سطر میں جو چیز ٹوٹتی ہے وہ "The jar" ہے اور اس کے بعد جو چیز ٹوٹتی ہے وہ "The Flaw" ہے۔

اس عکس سطروں میں [illegible] قسم کا داخلی تضاد ابھرتا ہے جو [illegible] کی تشکیل کرتا ہے۔ Law اور Flaw میں [illegible] ہے جس کی [illegible] معنویت بن جاتی ہے اس [illegible] کو آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

وسمسٹ تشبیہ کاری میں وضاحت کے نئے معیار بنائے گئے ہیں جس میں فنکاروں کے ارادے [illegible] خاص [illegible] کیونکہ [illegible] معروضیت [illegible] ہیں اور وسمسٹ [illegible] تصورات کے توسط سے اپنے دلائل کو پیش کرتے ہوئے ہر مصرعہ کو [illegible] کر دیتے ہیں۔ بعض دفعہ ان کے [illegible] نظریات اور تنقیدی [illegible] مقالے [illegible] کرتے ہیں۔

[illegible] کی کتاب "زبانی تشبیہ کاری" [illegible] ہے۔ اس میں شامل دو مضامین "ارادی مغالطہ" (The Intentional Fallacy) اور "جذباتی مغالطہ" (Affective Fallacy) اپنی شہرت کی وجہ سے [illegible] یہ دونوں مضامین (Monroe Beardsley) کی معاونت میں لکھے۔ دونوں مضامین میں تنقیدی عمل [illegible] مسائل پر نظر ڈالی گئی ہے جن پر [illegible] لکھتے ہوئے [illegible] تنقید [illegible] کا [illegible] اس کے برعکس [illegible] جا سکتا ہے۔ تنقید [illegible] وسمسٹ نے مصنف کے سوانحی [illegible] کے متعلق سوال کیا ہے کہ کیا [illegible] کے تخلیقی عمل پر [illegible] ہے؟ مثال کے طور پر جان لیونگسٹن لوئس (John Livingston Lowes) کی کتاب (1927) The Road to Xanadu [illegible] کولرج کی شاعری [illegible]

کا یلاں حماں (1977) میں اپنی تصور [illegible] وضاحت پیش کی ہیں کہ جب نظم خواب کی صورت میں ابھرتی ہوتی ہے تو وہ شاعر کے ذہن میں محفوظ ہوتی ہے تو پہلی حالت کی تخلیق میں بھی تبدیلی ہو جاتا ہے اور اس کا تخلیقی عمل [illegible] کے عمل میں [illegible] ہو جاتے ہیں اور صورتِ شعری کا اسلوب غیر شعوری طور پر تخلیقی عمل میں شامل ہو کر حقیقت [illegible] ہوتی ہے [illegible] کی کتب تخلیص اور [illegible] کی خود مختاری کو ابھارتا ہے۔ [illegible] حال پایا جاتا ہے [illegible] تخلیقِ ادب کی تنقید میں ہم مسئلہ [illegible] کس قسم کے اثرات مرتب ہوں گے۔ اس سلسلے میں [illegible] Eduard Hanslick کا [illegible] کے مقاصد [illegible] طور متوجہ کرتا ہے۔ یہ [illegible] (Warren) اور ویلیک (Wellek) کے ذریعے [illegible] جو تصور نے ادبی [illegible] متعلق [illegible] ہیں۔ [illegible] Beardsley کا خیال ہے کہ قاری [illegible] ایک مستقل (Unca) عمل ہوتا ہے۔ ہر نظم کے [illegible] ہوتے ہیں مگر ساتھ [illegible] کا [illegible] ادا اور شعر پڑھنے کے نتائج سامنے [illegible] ہوں۔ یہ سب [illegible] قاری [illegible] میں ہمیشہ کے لیے [illegible] جاتا ہے مگر نظم اپنی [illegible] اور [illegible] ہمیشہ [illegible] دست اور [illegible] سے [illegible] متنی [illegible] جمالیات کو [illegible] طور پر تشکیل دینے کی [illegible]۔

[illegible] سوالات [illegible] ہیں [illegible] مصنفین کو پریشانی بھی کرتے ہیں۔ ان سوالات [illegible] ہوتی ہیں [illegible] ہوتے ہیں جنھیں قبول کرنا اور اس کے [illegible]۔ [illegible] کے لیے [illegible] نہیں کیا جاتا کیونکہ [illegible] اصطلاحات اور [illegible] منطقی اور قابلِ قبول نہیں ہو سکتے۔ بہت سے [illegible] بیانات اور تشریحات [illegible] کے ساتھ [illegible] انکار کر دیتے ہیں [illegible] نظم کی [illegible] فکری تشکیل میں [illegible] کا وظیفہ [illegible] ہیں۔

[illegible] نظم اور [illegible] کے اصل کے درمیان مقاصد پیدا کرنے کا سبب ہوتے ہیں اور [illegible] سے نظم کو [illegible] اور مختلف [illegible] کے ساتھ قبول کر لیتا ہے۔ شعری [illegible] نظم اور

اس کے نتائج میں تذبذب جو غزل کے قاری کو پریشان کن حالت سے دوچار بھی کر دیتا ہے۔ مثلاً اعداد احساساتی ہیئتوں پر شاعری کی پرکھ کا تفحص شروع کرتا ہے لیکن اس کا اختتام ذوقی تاثرات اور اظہار معنی Err ہے۔

ومسٹ نے (.95) Explicationas Criticism میں غالباً اس کام تنقیدی صورتوں کا اندازہ کر لیا تھا جو بعد میں "The Verbal Icon" میں دوبارہ چھپا۔ یہ مضمون ماجوعیت کا ہے۔ جس میں ذی مشتبہات سے معذرت کا رویہ نمایاں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کے خیال میں جو چیز مشاہدے میں آ رہی ہوتی ہے وہی تنقیدی عمل میں کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ ومسٹ کی نظر میں وہی مناجات معتبر ہوتی ہیں جو کسی تنقیدی عمل میں "ہے" کے بجائے "ہیں" کی تعریف کرے۔

ومسٹ نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ ٹی۔ ایس ایلیٹ اور آئی۔ اے رچرڈز نے اپنی تنقید میں سائنسی طرز (Scientific Naturalism) کو کسی حد تک طور پر اپنانے کی کوشش کی اور اسے تدریجی صداقتی (Antithesis) سے مختلف کرنے کے بجائے Bag-Bear اور Sheer Affectivism کو مسترد کیا لیکن یہ لوگ ایک کامیاب تخلیقی سوانح عمری کے عمر شاعری کے تیئں نظر سے علیحدہ کر سکے جو کہ ان کی نظر میں شاعری کی تشریح میں مددگار ہوتی ہے اور کئی چیزیں ناکافی تنقید کے لیے معتبر نہیں ہوتی۔

شاعری اصل میں پیچیدہ قسم کی بیان تشکیل تو ہوتی ہے جو کہ حیات کے مطابقت اور دیگر کئی تکنیکوں کے علاوہ صوتیاتی علائم اور متناسق دلائل کی سمتوں کو اجاگر کرتی ہیں مگر حوالہ جاتی سطح پر یہ تمام عنصری مظاہر ساخت کی معنویت کو واضح کر دیتے ہیں لیکن وہ دراصل جوابوں کو طرز لسانی کے ساتھ قبول کر لیتی ہیں۔

ومسٹ نے (1957) Litery Criticism - A Short History استدلالی رسائی کو بتاتے ہوئے تنقیدی کارکردگی پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس کتاب کا خلاصہ یہی ہے کہ تنقید اپنے عہد اور مناجات میں کھو چکی ہے اور ایک عرصے سے یہ خیال کیا جا رہا ہے کہ اب عقلی توجہات کی شرح ہے اور تنقید کا تناظر مسلسل منتقل ہونے والا عمل ہے۔ ومسٹ نے ارسطو کی کتاب بوطیقا (Poetics) اور دیگر فلسفیانہ تحریروں اور طبیعیات (Physics) کا بھی مطالعہ کیا اور ارسطو کے ادبی شذرے کے حوالے سے اس کی پرکھ کی اور بتایا کہ بیسویں صدی کا نظریاتی کام تنقید کو کسی طور پر بچا

مسئلہ اور شدید معاصر مکتبی تنقید اس کے کسی کام آئی۔ اس سلسلے میں وِمسٹ اور اس کے اہم معروضے سے جس صورتحال کا ذکر کیا ہے وہ اپنے ریکارڈ کے لحاظ سے مختلف ہے۔ وِمسٹ سے بعد کی نئی تنقید میں بیسویں صدی میں کی جانے والی پیش گوئیوں پر بھی نئی تحریک میں شامل کیا۔ وہ اس بات سے انکار کرتے ہیں کہ ادب نو کلاسیکل (Neoclassica.) نظریے میں محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ پرانی درسی کتابوں میں تنقید بحث سے عہد کی منطقیت (Age of Reason) پر بحث ملتا ہے

وِمسٹ نے اپنے آخری مضامین کے مجموعے "Day of the Leopards - 1976" میں کافکا کے مقولے سے اپنی کتاب کی ابتدا کی۔ لیوپارڈز نے قربان گاہ کے برتن خالی کیے اور شور سے توڑ ! یہ نا ڈسے قربانی کے اساطیر اور اعلیٰ تصورات کے قصر کو مسمار کر دیا اور قربانی کی رائج رسم کے معنویت کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا۔

اس کتاب میں رابرٹ پین وارن (Robert Penn Warren) رابرٹ برسٹین (Robert Brustien) اور جیفری ہارٹ مین (Hartman) اور 1960ء کے دہے کی تنقید کو موضوع بنایا ہے۔ ساتھ ہی وِمسٹ نے پوپ کی کتاب "The Rape of the Lock (1714) کے بعد تا نظر و ثبت انداز میں مطالعہ کیا اور تہذیب کی دو سطحوں میں ان کی رچی اور تجربہ قرائی سے دیکھا جس طرح (Miller, Murray Krieger) اور ساختیات کے بنیاد گزار رولاں بارتھ اسٹرکچرل سیمیولوجسٹ (Riffaterre) اور رومان جیکب سن کی ساختیات کو جو نقد وضع کیا اور جدید ناقدوں میں شاعری کی قوت کو معروضی تجزیوں میں تبدیل ہوتے ہوئے بھی محسوس کیا۔

وِمسٹ کی زیرِ نظر تحریر "معقول دانش" ہے جس میں جانسن کی سوانح عمری کو ٹرلنگ (Trilling) اور جو نقص نظر کے حوالے سے بھی تجزیہ کیا گیا

درخا تمہ

وِمسٹ کے لئے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ اس کی تنقیدی تحریریں جو اس کی زندگی سے جڑی ہیں ان تحریروں میں بنیادی فکری معقولیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ وِمسٹ کی تحریریں ادب کی فکری تفہیم ہے ان کی قدامت پسندانہ تنقیدی رسائی میں تنقیدی فکر کی نئی جہتیں بھی ابھرتی ہیں اور اس کی تنقیدی رسائی سے ترقی پسندی کی ابھرتی ہے لیکن مسئلہ اس وقت خاص پریشان کن ہو جاتا ہے جب اس کا قاری

ان کی مابعد الطبیعات سے تعبیری نظریات کو فلسفیانہ رسائی میں مدغم کر کے فکری تانے بانوں میں ابھار کر تخیل اور اسلوب کی ایک مخصوص جمالیات سے متعارف ہوتا ہے جو قولِ محال کی صورت میں ابھرتی ہے انسان کے ذہنی انتشار اور متصادم اسلوب آپس میں گڈمڈ ہو کر مناجیات اور فکری تصادم کا سبب بنتے ہیں۔ وہ الہامات کہنے میں نہ ہی خارجی مصلحت کو قبول نہیں کرتے۔ ان کی یہی خوبی ان کی تحریروں میں سچائی کے عنصر کو متعارف کراتی ہے

◆◆◆

ناولٹ کیا ہے؟

ڈاکٹر ناصر بلوچ

ناولٹ (Novelette)

ناولٹ کا لفظ ناول کی ترکیب سے وجود میں آیا ہے۔ جو انگریزی زبان میں مستعمل ہے۔
لفظ "ناول" اطالوی زبان میں مستعمل لفظ "Novella" (نوویلا) سے مشتق ہے (1)۔ "Novella" (نوویلا) اطالوی زبان سے پہلے لاطینی زبان میں بھی مستعمل تھا جس کا فرانسیسی لفظ Nouvelle (نوول) ہے۔(2)

دی چیمبرز ڈکشنری (3) کے مطابق لفظ "Novella" (نوویلا) کو اطالوی زبان کا لفظ قرار دیا گیا ہے اور اس کا معنی مختصر ناول ہے۔

ناولٹ کو انگریزی زبان میں Short Novel (مختصر ناول) بھی کہا جاتا ہے۔ اطالوی لفظ "Novella" (نوویلا) اپنے معنی اور مفہوم میں ناولٹ کی اصطلاح کے ہم معنی ہے۔ انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا میں نوویلا کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے۔

> "Short and we l Structured narrative realistic and satine in tone that 'influenced the development of the short story and the novel throughout Europe Originat ng n Italy during the M ddle Ages the 'novella was based on loca. events humorous' 'political' or amorous in nature " (4)

اس تعریف کے مطابق نوویلا مختصر طول نثری بیانیہ کی خصوصیات کا حامل ہے جو حقیقت

ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ ہے جو یورپ میں بیسویں صدی میں مختصر افسانے اور ناول کے ارتقاء میں اثر پذیر ہوا۔ جنگ عظیم اول میں اور جنگ عظیم دوم کے دوران اس کی حیثیت سیاسی، مزاحیہ اور عشقیہ واقعات پر رکھی گئی ہے۔
انسائیکلوپیڈیا امریکانا میں مصطلح ناولٹ کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے

> In literature 'work of fiction' briefer and less complex than novel and more extensive than a short story. The length usually ranges from about 20,000 to 50,000 words.(5)

اس سے آگے چل کر ناولٹ کی ہیئت اور تکنیک کے متعلق رقم ہے

> In general it may be said that a novelette differs from a short story in being a connected sequence of episodes instead of a single one and from the novel in concentrating upon one central character with the other characters less fully developed. (6)

ان دونوں مندرجہ بالا حوالوں کے مطابق ناول کے پیچیدہ قصے کہانی کے مقابلے میں ناولٹ میں اس کے قصے کہانیاں کم پیچیدہ ہوتے ہیں اور ضخامت کے اعتبار سے اسے مختصر افسانے سے زیادہ طویل قرار دیا گیا ہے۔ ناولٹ کی ضخامت کو تحریری طور پر واضح کیا گیا ہے کہ بیس ہزار سے لے کر پچاس ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ دوسرے اقتباس میں ناولٹ کو مختصر افسانے سے یوں ممتاز کیا گیا ہے کہ مختصر افسانے میں عموماً ایک قصہ ہوتا ہے جبکہ ناولٹ میں کئی قصوں کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ ناول اور ناولٹ میں یوں فرق قائم کیا گیا ہے کہ ناول میں ایک مرکزی کردار کے علاوہ بہت سے دیگر کرداروں کی نشوونما بھی کی جاتی ہے جب کہ ناولٹ میں مرکزی کردار کی نشوونما ہی زیادہ توجہ کی حامل ہوتی ہے۔

ان دونوں مندرجہ بالا حوالہ جات میں ناول میں قصے کی پیچیدگی اور مختصر افسانے کے اختصار سے ناولٹ کو مختلف قرار دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ مختصر افسانہ عموماً ایک آدھ قصے پر مشتمل ہوتا ہے جب کہ ناولٹ کئی طرح کے قصوں کے تسلسل سے تشکیل پاتا ہے اور ناول کے بہت سے کرداروں کے مقابلے میں ناولٹ میں مرکزی کردار نشوونما کے لحاظ سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔

اکیڈمک امریکن انسائیکلوپیڈیا کے مطابق ناولٹ کی وضاحت یوں کی گئی ہے

"By the late 19th century the novel la a also known as novelette or by its French name nouvelle had become a prose Form. The novella has not strict formal characteristics and is best defined as a prose narrative longer than a short story but shorter than a novel."(7)

اس حوالے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ناولا جسے ناولٹ بھی کہا جاتا ہے اور جو فرانسیسی میں Novelle (نوویل) کہلاتا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں نثری شکل میں لکھی گئی اور یہ ایک نثری بیانیہ ہے جو ضخامت میں ناول سے مختصر اور افسانے سے طویل ہے۔ ناولا، ناولٹ اور نوویل (Nouvelle) کی اصطلاحات کی وضاحت کے لیے ہمیں چند مزید حوالوں کا جائزہ لینا پڑے گا۔ دی آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق ناولٹ کی تعریف اس طرح ہے

"A story of moderate length having the characteristics of a novel. Now freq applied to a short romantic or sentimental novel of inferior quality." (8)

اس تعریف کے مطابق یہ ایک معتدل طوالت رکھنے والی ایسی کہانی ہے جو ناول کے خواص رکھتی ہے اور اب یہ اصطلاح کم و بیش سستا کم معیاری، مختصر رومانی یا جذباتی ناول کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ناولٹ کی ضخامت ایک مخصوص حد تک ہوتی ہے اور یہ ناول کی خصوصیات (قصہ، کردار، پلاٹ، مکالمہ وغیرہ) رکھتا ہے۔

نوویل جس کا فرانسیسی لفظ Nouvelle (ناول) ہے اس کی تعریف اس ڈکشنری میں یہ ہے

"A short piece of fictitious narrative freq one dealing with a single situation or a single aspect of

a character of characters "(9)

یعنی یہ مختصر ناول ایسا بیانیہ ہوتا ہے جو زیادہ تر ایک صورتحال، ایک کردار یا کرداروں کے ایک پہلو کو سامنے لاتا ہے۔ اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ اختصار کے باعث طویل واقعات کی بجائے کہانی میں ایک آدھ صورتحال یا ایک دو کرداروں کے کسی ایک آدھ پہلو کی تفصیل سامنے آتی ہے۔

جوزف ٹی شپلے (Joseph T. Shipley) نے مختصر ناول کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے

"A work of fiction longer than a short story but shorter than a Novel." (10)

اسی طرح ناولٹ (Novella) کے بارے میں شپلے نے کہا ہے

"Short prose narrative sometimes moral, usually realistic, satiric Women energy "(11)

شپلے (Shipley) کے نزدیک وہ افسانوی صنف جو طوالت میں ناول سے مختصر لیکن مختصر افسانے سے طویل ہو، اس کی بنیادی خصوصیت اس کا افسانوی عنصر ہے۔ یہ عنصر داستان کی ترقی یافتہ شکل ہے جو ناول کی حقیقت پسندی کے راستے سے ہوتی ہوئی طوالت اور طویل مختصر افسانے تک پہنچتی ہے۔ کہانی کا عنصر اس میں ہر عہد اور ہر شکل (صنف ادب) میں برقرار رہا ہے۔ شپلے نے جسے افسانوی تصنیف کہا ہے وہ انگریزی لفظ فکشن کا ہم معنی ہے۔ اس طرح شپلے نے جس نثری بیانیہ کو واضح کیا ہے اس میں بھی بنیادی طور پر کہانی پن کا موجود ہونا ظاہر کیا ہے۔ ابتدا میں انگریزی میں منظوم داستانیں بھی لکھی گئیں جن میں مافوق الفطرت اور شعری عناصر کی بہتات تھی جو بعد میں ناول کا روپ دھارتے چلے گئے اور اس میں تخیلاتی پہلو اور حقیقی جیتی جاگتی زندگی کے ٹھوس عناصر شامل ہوتے چلے گئے۔ جس میں مختلف ارتقائی مراحل طے کرتے ہوئے بعد ازاں ٹھوس عناصر شامل ہوتے چلے گئے اور اس سے ناولا / ناولٹ کی ہیئت اختیار کر لی۔

جے اے کڈن (J. A. Cuddon) ناولٹ کے بارے میں رقمطراز ہیں

"A work of fiction shorter than a novel but longer than a short story often used derogatorily of cheap Fiction sentimental romance and thrillers of

> popular appeal but little literary merit. In America the term applies to a long short story somewhere between the short story and the novella."(12)

کڈن کے مطابق یہ ایسی ادبی تخلیق جو ناول سے مختصر اور مختصر افسانے سے طویل ہو، سے عام طور پر سستا، جذباتی، رومانی، مقبولِ عام، سنسنی خیز اور کم اہمیت کا حامل تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں ادبی خواص پورے طور پر موجود نہیں ہوتے۔ کڈن نے یہ بھی بتایا ہے کہ امریکہ میں یہ اصطلاح طویل مختصر افسانے کے لیے برتی جاتی ہے جو تقریباً نوویلا اور مختصر افسانے کی درمیانی صورت ہوتی ہے۔

اسی طرح کڈن نے ناولٹ سے ملتی جلتی ایک اور اصطلاح Novellat (ناولٹ) کی وضاحت بھی کی ہے جو ان الفاظ میں ہے۔

ناولٹ (Novellat)

> "A form of folk-tale of the semitic tradition which is of a particular time and place. It lacks universality."(13)

اس سے مراد ہے کہ سامی تہذیب کی ایسی لوک کہانی جو کسی مخصوص وقت اور مقام سے تعلق رکھتی ہو۔ کڈن نے Novelette اور Novellat کی ہر دو اصطلاحات میں یہ فرق واضح کیا ہے کہ Novellat سامی تہذیب کی لوک کہانی کی ایسی قسم ہے جس کا تعلق ایک مخصوص وقت اور مخصوص مقام سے ہے۔ ظاہر ہے کہ مقامیت کی قید کی وجہ سے اس میں آفاقیت کا عنصر بہت کم ہوگا

ناولٹ (Novelette) کی تعریف کرتے ہوئے کڈن نے کہا ہے کہ امریکہ میں یہ اصطلاح طویل مختصر افسانے کے لیے برتی جاتی ہے جو تقریباً نوویلا اور مختصر افسانے کی درمیانی صورت ہوتی ہے۔ یہ نکتہ ایک اور بحث کو سامنے لاتا ہے جو آگے صفحات میں دیکھی جا سکے گی۔ ناولٹ کے لیے 'طویل مختصر افسانہ' کی یہ اصطلاح ناولٹ کے دوسرے معروف اصطلاحات سے قدرے مختلف ہے۔ مزید برآں کڈن نے نوویلا کے لفظ کو ناول کے معنی میں استعمال کرتے ہوئے کہا کہ Novelette نوویلا اور مختصر قصے کی درمیانی صورت ہے کیونکہ نوویلا ناول کی اصطلاح ہے اس لیے اس کی وضاحت کے لیے

ہمیں اطالوی حوالہ دیکھنا پڑے گا۔

نوویلا (Novella)

نوویلا کی اصطلاح کے ضمن میں ہیری شا (Harry Shaw) نے لکھا ہے

"An Italian term meaning "A story" novella refers to a relatively short prose narrative comparable in length to a long short story or a novelette." (14)

ہیری شا کے مطابق نوویلا کی اصطلاح اطالوی ہے جس کے معنی کہانی کے ہیں۔ نوویلا مختصر نثری بیانیہ کے مفہوم میں مستعمل ہے جو اپنی طوالت اور ہیئت میں طویل مختصر افسانے اور ناولٹ سے مشابہت رکھتا ہے۔ ہیری شا کی تعریف کے مطابق یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نوویلا اپنی ضخامت اور ہیئت میں طویل مختصر افسانے اور ناولٹ سے بہت زیادہ مشابہت رکھتا ہے۔ ہیئت کا تعلق چونکہ براہِ راست تکنیکی مباحث سے ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نوویلا اور ناولٹ میں استعمال ہونے والے تکنیکی عناصر تقریباً ایک جیسے ہیں۔

ڈیوڈ گریمبس (David Grambs) نے نوویلا کی اصطلاح کو واضح کرتے ہوئے اس میں یہ اضافہ کیا ہے

"A prose narrative that is relatively brief and has a compressed plot (often focused on a single event or conflict) and circumscribed setting or a 'espatale with an illustrative or satiric intent or a moral, long short story or a short novel." (15)

اس کا مفہوم یہ بنتا ہے کہ ایک ایسا نثری بیانیہ جو مختصر ہو، ٹھوس پلاٹ رکھتا ہو اور یہ پلاٹ ایک واقعہ یا کشمکش کے گرد گھومتا ہو، اس کے علاوہ مقامی ماحول سے بھی محدود ہو۔ یہ ایک ایسی کہانی ہے جو اپنے اندر طنزیہ اور سبق آموز مقاصد لیے ہوئے ہو۔ اسے طویل مختصر افسانہ یا مختصر ناول کہا جا سکتا ہے۔

ڈیوڈ گریمبس کی وضاحت سے پچھلے مباحث میں یہ اضافہ ہو سکا کہ نوویلا کا پلاٹ ٹھوس ہونا چاہیے جو ایک واقعہ یا کشمکش کا احاطہ کرتا ہو اور مکانی لحاظ سے محدود ہونا چاہیے

ظاہر ہے ڈیوڈ گریمس کے تمام تر مطالبے اس امر کے متقاضی ہیں کہ ایک تو وہ ایسا واقعہ، جس کی ضخامت محدود ہوتی ہے اگرچہ پورے پلاٹ کا حامل ہو تو اس میں بکھرے ہوئے واقعات کی تکرار نہ ہو کی اوراق تناسب سے ان واقعات کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کشمکش کا دائرہ کار لامحدود ہوتا چلا جائے گا جسے ناول کی طوالت اپنے اندر سمیٹنے کی گنجائش نہیں رکھتی۔ اسی طرح ناولٹ کا ابتدائی طور پر محدود ہوتے سے شروع ہونا سے مراد یہ ہے کہ اس کا پیش منظر (لینڈ سکیپ) صرف اسی حد تک پھیلا ہوتا ہے جسے اس کی مختصر کہانی یا موضوع سہار سکے۔ ابتدا ناولٹ کی تعریف کرتے ہوئے ڈیوڈ گریمس نے آخر میں ناولٹ کو طویل مختصر افسانہ قرار دیا ہے۔ یہ امر قابل غور ہے۔ اس کی وضاحت "ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ میں حد امتیاز" کے زیر عنوان بحث میں کی جائے گی۔

انگریزی کے ایک نقاد (X J. Kennedy) نے مختصر ناول (Short Novel) یا ناولٹ کی اصطلاح کو کچھ اس طرح سے واضح کیا ہے:

> "The term short novel (or Novella) mainly describes the size of a narrative. It refers to a narrative midway in length between a Short story and a novel. (E.M. Forster once said that a novel should be at least 50,000 words in length and most editors and publishers would agree with that definition). Generally a short novel 'have a short story Focuses on just one or two characters but, unlike a short story it has room to examine them in greater depth and detail. A short novel also often explores them over a greater period of time. Many writers like Thomas Mann, Henry James, Joseph Conrad and Willa Cather Favored the Novella, called nouvelle in France, as a perfect

medium between the necessary compression of the short story and the potential sprawl of the novel."(16)

[illegible] کے مطابق عام طور پر مختصر ناول ایسے بیانیہ کو کہا جاتا ہے جو طوالت میں مختصر افسانے اور ناول کی درمیانی شکل ہو [illegible] ای۔ ایم۔ فارسٹر نے ناول کی طوالت کو کم از کم پچاس ہزار الفاظ تک پابند کیا ہے [illegible] اردو میں اس تعریف سے اتفاق کریں گے عام طور پر مختصر ناول میں مختصر افسانے کی طرح [illegible] کرداروں کا [illegible] تفصیل اور گہرائی [illegible] سامنے آنے کا امکان موجود ہوتا ہے جبکہ اس کے علاوہ مختصر ناول میں [illegible] کہانی [illegible] پھیلاؤ [illegible] ہوتا ہے۔ [illegible] اس امر پر متفق ہیں کہ دنیا بھر [illegible] (ناول) [illegible] مختصر افسانوں کی وسعت کے درمیان ایجاز کی [illegible] مختصر ناول یا ناولٹ کو جہت سے دوسرے [illegible] آگے بڑھتے ہوئے [illegible] جب کہ مختصر ناول (ناولٹ) [illegible] ان کرداروں کی داخلی کیفیت کا تجزیہ [illegible] مقابلے میں کردار ذہنی اعتبار سے [illegible] مختصر افسانے میں کردار عام طور پر ایک مخصوص اور محدود وقت کے ہی منظر میں ہمارے سامنے آتے ہیں اور اپنا عمل اظہار کرتے ہیں۔ جب کہ ناولٹ کے کردار ایک دن سے لے کر ایک طویل عرصے تک اپنے عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ کینیڈی (kennedy) نے مختلف ادیبوں کے حوالے سے ناولٹ کی ہیئت کے بارے میں اسے مختصر افسانے کے اختصار اور ناول کی وسعت کے درمیانی ایجاز کی جس صورت کو [illegible] ہے اس سے مراد مختصر افسانے یا طویل مختصر افسانے کی [illegible] کی خوبی اور ناول کی وسعت (کینوس) ہے جس کی شدت کے پھیلاؤ میں ناول کی خصوصیت ضروری ہے جس پر پھیلاؤ ایک خاص حد تک ہو سکتا ہے [illegible] صورت ہے کہ ناول کی حدود (وسعت) میں داخل ہو جائے۔ [illegible] ادب میں ناولٹ کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔

"Which was brief adhered to the nations of unity of time snd action and had a single plot and direct style of narrahon."(17)

اس تعریف کے مطابق ناولٹ میں اختصار کی خوبی کے ساتھ ساتھ وقت اور مقام کی قید کا تذکرہ بھی کیا گیا ہے لیکن اس ہوئے میں جن دو اہم نکات کا اضافہ ہوا ہے وہ مکمل پلاٹ اور سیدھے طرزِ بیان کا ہے۔ نوویلا میں پلاٹ کی اہمیت اور مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ بالخصوص مکمل پلاٹ کا ہونا گویا اس طرف اشارہ کر رہا ہے کہ طویل مختصر افسانے اور ناولوں میں پائے جانے والے بنیادی عنصر پلاٹ کا وجود ناولٹ میں بھی ضروری ہے اور جہاں تک سیدھے طرزِ بیان کا تعلق ہے اس سے مراد یہ ہے کہ ناول کے تفصیلی طرزِ بیان اور طویل مختصر افسانے کے ایجاز و اختصار والے طرزِ بیان کے مقابلے میں نوویلا کا طرزِ بیان سیدھا سادہ ہونا چاہیے۔

ان تمام مغربی اور امریکن شارحین کی مختلف تعریفات کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ہمیں اردو کے ان ناقدین کی آراء پر بھی ایک نظر ڈال لینی چاہیے جنھوں نے ناول، ناولٹ اور طویل مختصر افسانے کی اصطلاحات کو اپنے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق واضح کیا ہے۔

پروفیسر کلیم الدین احمد نے فرہنگ ادبی اصطلاحات (انگریزی اردو) میں اصطلاح ناولٹ (Novelette) کی وضاحت اس طرح کی ہے۔

"چھوٹا سا قصہ، جس میں ادبی حسن کا فقدان ہو" (18)

اسی فرہنگ میں ناولٹ سے ملتی جلتی ایک دوسری اصطلاح (Novellat) (ناولٹ) کے بارے میں لکھا ہے

"وہ مختصر قصہ جو کسی خاص وقت اور جگہ سے متعلق ہوتا ہے۔" (19)

نوویلا (Novella)

نوویلا کی اصطلاح کے بارے میں پروفیسر کلیم الدین احمد نے لکھا ہے:

داستانیں، مختصر نثری قصہ۔ Boccaccio کے Decameron جیسی تخلیقات

پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ اطلاق ہوتا ہے۔ اس میں حقیقت طرازی ہوتی ہے۔ مگر،

عورتوں یا کشمکش کی آئینہ ہوتی ہے۔" (20)

٭ ناویلے (Novelle)

ناویلے کی اصطلاح کا ترجمہ اردو فرہنگ کے مطابق

"مختصر افسانہ ناول سے مختصر ہے۔" (2

٭ نوول (Nouvelle)

فرانسیسی زبان میں ناولٹ یا نوویلا کے ہم معنی اصطلاح نوول (Nouvelle) استعمال ہوتی ہے۔ اس اصطلاح کا ترجمہ فرہنگ ادبی اصطلاحات میں کلیم الدین احمد نے ان الفاظ میں کیا ہے

"ایک قسم کا مختصر ناول جس کے پلاٹ کی ساخت سیدھی سادی ہوتی ہے جیسے داستان ناول۔" (22)

ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ناولٹ کی تعریف یوں کی ہے

"ناولٹ بھی ناول کی ایک شاخ ہے۔ وہ ناول سے ایسی کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے۔ کوئی ایسا حیرت انگیز تجربہ ہو کہ قابل قبول نہ ہو بلکہ اس کو ناول کے فنی ارتقاء کی ایک منزل کہنا چاہیے۔ حالات کا تقاضا یہ تھا کہ ناول کا فن اس منزل سے ضرور دوچار ہو۔ مختصر افسانے کے مقابلے میں ایک زیادہ حیرت انگیز اور انقلابی تجربہ ہے کیونکہ وہ داستان گوئی اور ناول نگاری دونوں سے مختلف ہے۔ داستان، ناول، ناولٹ اور مختصر افسانہ میں بہت سے اصول مشترک ہیں لیکن ہیئتی اعتبار سے ہیئت اور تکنیک کا فرق ہے جو ایک کو دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔" (23)

٭ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ناولٹ کو ناول کی ایک شاخ کا نام دیا ہے اور اسے ناول کے فنی ارتقاء کی ایک منزل قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں ناولٹ کے مقابلے میں مختصر افسانہ زیادہ حیرت انگیز تجربہ ہے۔ انہوں نے ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے ناولٹ کو داستان، ناول اور مختصر افسانے سے مختلف قرار دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ناولٹ اپنی ایک مخصوص ہیئت اور تکنیک رکھتا ہے جس کی ہیئت اور تکنیک پر بحث کرنے سے پہلے ہم ناولٹ یا نوویلا کی اصطلاحات کا مزید جائزہ لیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن

فاروقی نے ناولٹ کو ناول اور مختصر افسانے سے اس طرح ممیز کیا ہے۔

"ناول قصوں کے دھاگوں کا ایک مکمل جال ہوتا ہے اور مختصر افسانہ محض ایک دھاگہ
ہے۔ ناولٹ میں دھاگہ تو ایک ہی تھا مگر اس کے لیے اسے ناول نہیں کہا جا سکتا تھا۔ اس
دھاگے میں وہ پیچیدگیاں تھیں جن کی بنا پر وہ ناول کا جال بنا نظر آتا تھا۔" (24)

احسن فاروقی نے ناول، ناولٹ اور مختصر افسانے میں پائے جانے والے قصہ پن کا ذکر کیا ہے کہ ناول میں مختلف قصے ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہوتے ہیں جس طرح دھاگوں سے بنا جال ہوتا ہے۔ مختصر افسانے میں قصے کا ایک آدھ پہلو سامنے لایا جاتا ہے جیسے ایک دھاگہ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اس کے مقابلے میں ناولٹ میں قصہ پن کا عنصر ناول اور مختصر افسانہ کی طرح موجود تو ہوتا ہے۔ لیکن یہ مختصر افسانہ کی طرح اکہرا اور ناول کی طرح گنجلک نہیں ہوتا، بلکہ اس کے دھاگے ناول کے مقابلے میں سادہ اور سیدھا جال بناتے نظر آتے ہیں۔ یہ بحث بنیادی طور پر پلاٹ کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کی ناولٹ کا پلاٹ ناول اور مختصر افسانے کے مقابلے میں سیدھا اور سادہ ہوتا ہے۔

ایک اور جگہ احسن فاروقی نے مختصر افسانہ، ناول اور ناولٹ کے فرق کو اس طرح بیان کیا ہے

"مختصر افسانے کو زندگی کا ایک تار کہتے ہیں۔ ناول کو تاروں کا ایک مکمل جال کہتے ہیں
اور ناولٹ چند تار ہیں کہ ایک دوسرے کا بنا نظر آتا ہے۔" (25)

یہاں بھی احسن فاروقی نے پچھلے اقتباس سے ملتی جلتی بات کی ہے۔ صرف اس میں یہ ہے کہ ناولٹ، مختصر افسانے اور ناول کے مقابلے میں زندگی کے خاص حصے پیش کرتا ہے جب کہ ناول میں پوری زندگی کا نقشہ موجود ہو سکتا ہے اور مختصر افسانہ زندگی کی محض ایک ہلکی سی جھلک دکھاتا ہے۔ ایک اور مضمون میں ناولٹ کی تعریف احسن فاروقی نے اس طرح کی ہے

"ناولٹ کی تعریف کی جائے تو یوں کہا جائے گا کہ مقصد میں تو مختصر افسانہ ہی ہوتا ہے
اس لیے اس کی ترکیب مختصر افسانے ہی کی رہتی ہے مگر طول میں وہ ناول کی سرحد پہنچتی ہے
اس لیے بہت سی وہ باتیں آ جاتی ہیں جو ناول کی اصلیت بن جاتی ہیں" (26)

احسن فاروقی کی یہ تعریف ناولٹ کے سلسلے میں خاص مغالطہ پیدا کرتی ہے۔ شاید وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ کہانی کا عنصر جس طرح افسانے میں موجود ہوتا ہے۔ اسی طرح ناولٹ میں بھی ہوتا ہے لیکن اس میں ناول کے فنی لوازمات داخل ہو جاتے ہیں اور یہ ایک مخصوص ہیئت اختیار کر لیتا ہے۔ ناولٹ کی

وضاحت احمد ندیم قاسمی نے ان الفاظ میں کی ہے۔

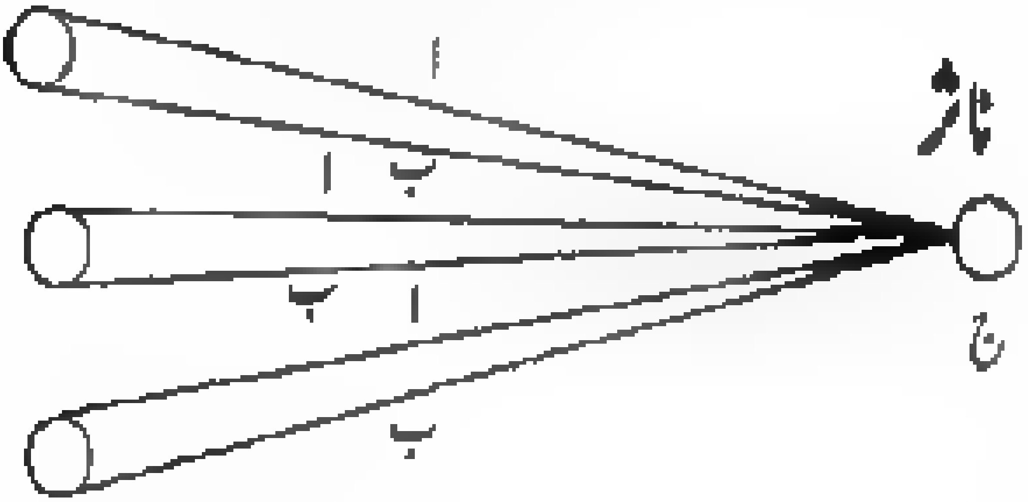
"ناولٹ کا تعلق ناول کے خاندان سے ہے اور ناول میں جو واقعاتی اور کرداری پھیلاؤ ہوتا ہے اس سے ناولٹ محروم نہیں ہوتا۔ ناولٹ میں یہ پھیلاؤ کچھ سمٹ جاتا ہے۔ مگر ناولٹ میں بھی ناول ہی کی سی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی کا ہونا ہے۔" (27)

احمد ندیم قاسمی نے ناولٹ کی تعریف یہ کی ہے کہ ناول اور ناولٹ کا فرق واقعاتی اور کرداری پھیلاؤ و سمٹاؤ کا ہے یعنی ناول میں واقعات بہت پھیلے ہوئے ہوتے ہیں جب کہ ناولٹ میں یہ پھیلاؤ نسبتاً کم ہوتا ہے۔ اسی طرح سے ناول کے کرداروں کو بہت سے پہلوؤں کے ساتھ اجاگر کیا جاتا ہے جب کہ ناولٹ میں کرداروں کی چند ایک خصوصیات نمایاں کی جاتی ہیں لیکن تاثر کے لحاظ سے ناولٹ میں بھی ناول کی سی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی پائی جاتی ہے۔

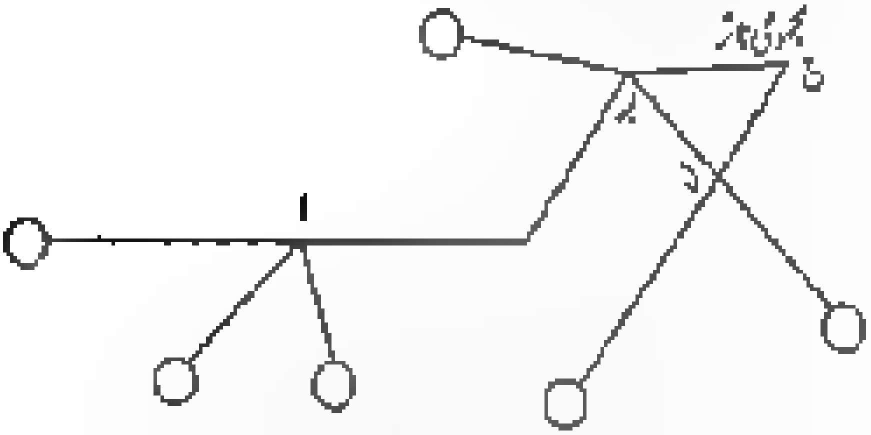
احمد ندیم قاسمی کی یہ وضاحت بہت حد تک جامع ہے لیکن اس وضاحت کے باوجود ناول اور ناولٹ میں فرق محض وسعت اور اختصار کا نہیں ہے۔ اصل فرق دونوں اصناف کے مزاج کا ہے۔ مزاج کا تعلق واقعات یا پھیلاؤ کا ہرگز نہیں ہے بلکہ مزاج کا یہ تعین ناولٹ نگار یا ناول نگار کا فنی رویہ کرتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا ناولٹ کے بارے میں تھامس اوبی ہیزل (Thomas. H. Uzzel) کے حوالے سے یوں رقم طراز ہیں۔

"تھامس اوبی نے ناولٹ کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں تو بحث نہیں کی البتہ ناول، ناولٹ اور افسانے کے فرق کو ایک شکل سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے جس سے تینوں اصناف کے مزاج کو اس نے یوں واضح کیا ہے

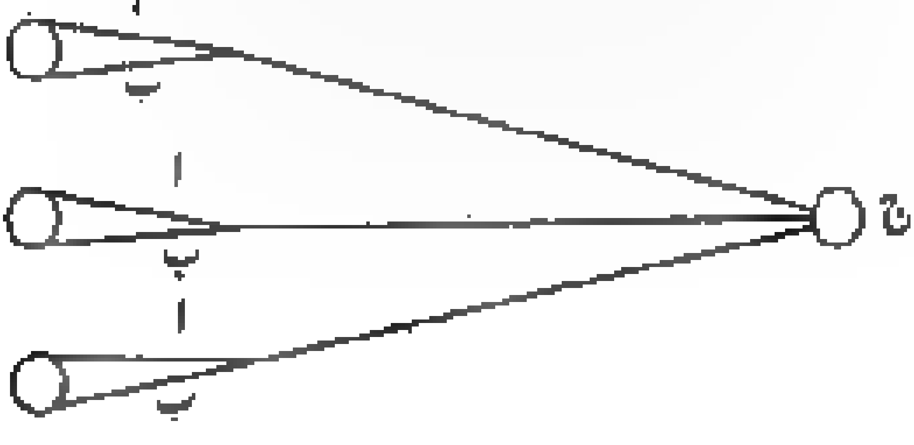


اول کے قول کے مطابق اگر اس شکل کے دائروں کو واقعات کی علامت قرار دے دیا جائے تو ان کے اثرات یا نتائج الف اور ب کی صورت میں براہ راست ج کے مقام تک پہنچیں گے اور یہی افسانے کا بنیادی اور مرکزی تاثر ہوگا لیکن ناول میں صورت اس قدر سادہ اور اثرات کی ترسیل اس قدر بلا واسطہ نہیں ہوگی چنانچہ ناول کے مزاج کو اس نے اس شکل سے واضح کیا ہے۔



اس شکل میں دائرے واقعات یا کرداروں کی علامت ہیں لیکن ان کے نتائج براہ راست ج کے مقام تک پہنچنے کی بجائے مختلف منازل الف، ب، د، ہ سے ہو کے بعد ج کی طرف پیش قدمی کرتے اور زندگی یا کردار کے ایک بھرپور تاثر کو جنم دیتے ہیں۔

یہاں تک تو بات صاف اور واضح ہے لیکن جب فاسٹر ناول اور ناولٹ کے مزاج کو بھی اسی انداز سے واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو الجھن پیدا ہو جاتی ہے مثلاً ناولٹ کے لیے انہوں نے یہ شکل پیش کی ہے



اس شکل کی مدد سے وہ کہنا غالباً یہ چاہتے ہیں کہ ناولٹ مرکزی واقعے تک نسبتاً سادگی
اور بلاواسطہ طریق کار کا مظہر ہے اور ناول میں ناول کی سی پیچیدگی اور پھیلاؤ کی
پیدا ہوتا ہے لیکن اس انداز تشریح سے ایک نئی صنف ادب کا وجود ثابت نہیں
کیا جا سکتا۔"(28)

ڈاکٹر وزیر آغا نے تھامس اوبا کی وضع کردہ تین مختلف شکلوں کی مدد سے افسانے، ناول اور ناولٹ کی اصطلاحات کی وضاحت کرنے کے بعد جس طرح از خود یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ تھامس اوبا کے اس انداز تشریح سے ایک نئی صنف ادب (ناولٹ) کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ یہ بات محل نظر ہے۔

شکل نمبر ایک کے مطابق واقعات کو قوت کی علامت قرار دیتے ہوئے ان کے اثرات یعنی خطوط الف اور ب کی صورت میں براہ راست یا بلاواسطہ) ج کے مقام (مرکزی تاثر) تک پہنچنے کو افسانے کے مزاج سے ہم آہنگ قرار دیا گیا ہے۔ یعنی افسانہ میں واقعات کے اثرات مرکزی نقطے تک بلاواسطہ پہنچتے ہیں۔ جب کہ ناول کے لیے وضع کردہ شکل کے مطابق واقعات یا کرداروں کے اثرات براہ راست ج کے مقام تک نہیں پہنچتے بلکہ بالواسطہ طور پر مختلف کڑیوں (خطوط) کے ذریعے ج (مجموعی تاثر) تک پہنچتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ناول میں بہت سی پیچیدگیاں پائی جاتی ہیں جو ظاہر ہے کہ ایک پیچیدہ (مرکب) پلاٹ کے ذریعے سے اپنے پھیلاؤ کو ظاہر کرتی ہیں اور زندگی یا کردار کے ایک بھرپور تاثر کو جنم دیتی ہیں۔ تیسری شکل جو ناولٹ کو واضح کرنے کے لیے پیش کی گئی ہے اس میں دائرے (واقعات) الف اور ب (خطوط) کے ذریعے ایک مقام پر متصل ہونے کے بعد بلاواسطہ طور پر ج کے مقام تک پہنچتے ہیں۔
ڈاکٹر وزیر آغا نے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ناول اور ناولٹ کے لیے تھامس اوبا کی وضع کی گئی اشکال کے ذریعے کیونکہ دونوں (اصناف) میں واقعات کا عمل بالواسطہ طور پر ایک ہی طریقے سے اپنے انجام تک پہنچتا ہے اس لیے دونوں اصناف (ناول اور ناولٹ) ایک ہی طرح کی ہیں لہٰذا نتیجتاً اس سے ایک نئی صنف (ناولٹ) کا وجود ثابت نہیں ہوتا حالانکہ تھامس اوبا نے ناول اور ناولٹ کے لیے جو اشکال وضع کی ہیں ان میں نمایاں طور پر فرق دکھائی دیتا ہے۔ یہ فرق اصل میں تکنیک کا ہے یعنی ناول میں قصے اور کرداروں اور واقعات کے بہت سے دائرے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ بھی چلتے ہیں اور بعض مقامات پر ایک دوسرے کو قطع بھی کر رہے ہوتے ہیں جب کہ ناولٹ میں یہ اہتمام سادہ طور پر کیا جاتا ہے۔

یعنی قصے کہانیوں اور افسانے کے ایک بڑے دائرے سے مانے جاتے ہیں۔ ناول اور ناولٹ کے لیے شمار کی گئی خصوصیات بھی یہ ظاہر کرتی ہیں کہ مقصد قصہ کا بیان ہے۔ جو ناول میں مختلف پیچیدہ راستوں سے ہوتا ہوا اپنے منطقی انجام تک پہنچتا ہے جب کہ ناولٹ میں یہ راستے نسبتاً کم پیچیدگی کے ساتھ اپنے انجام تک پہنچ رہے ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ناولٹ کا وجود ایک علیحدہ (نئی) صنف کے طور پر ایک اپنی مستقل حیثیت رکھتا ہے۔

ادب کی بیشتر اصناف نظم و نثر میں معمولی تکنیکی فرق کے باوجود بہت سی اصناف اپنا وجود منوا چکی ہیں مثلاً اصنافِ نثر میں سفرنامہ اور رپورتاژ، انشائیہ اور ہلکے پھلکے مضمون (Light essay)، مختصر افسانہ اور طویل مختصر افسانہ، بطور صنف علیحدہ علیحدہ ایک اپنا تشخص رکھتے ہیں۔ اسی طرح اصنافِ نظم میں غزل اور قصیدہ، قطعہ اور رباعی، مخمس اور مسدس ہیں۔ جو اپنے مصرعوں کی تعداد اور ان اور موضوع کے معمولی فرق کے باوجود اپنی الگ الگ پہچان اور مقام رکھتی ہیں تو پھر ناولٹ کو ناول سے الگ طور ایک صنف تسلیم کرنے کا کیا جواز باقی رہ جاتا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے ناولٹ کو ناول سے علیحدہ صنف تسلیم کرتے ہوئے اسے کینوس کے فرق کے ساتھ پرکھنے کی کوشش کی ہے۔

> "جب کینوس محدود ہو تو پھر تخلیق لانبائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی سے ظاہر ہوتی ہے یہ گہرائی شدتِ تاثر کو جنم دے کر زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویے سے روشنی ڈالتی ہے۔ یہی ناولٹ کا فن ہے ناول میں بھی زندگی پر روشنی ڈالی جاتی ہے لیکن ناول نگار روشنی کے سیلاب سے کام لیتا ہے جب کہ ناولٹ میں روشنی تو ہے لیکن روشنی کا سیلاب نہیں۔ یہ اسلوب کا کمال ہے کہ ناولٹ میں روشنی کی یہ محدودیت سے ہوتا ہے کہ کم روشنی بھی کافی ثابت ہوتی ہے بلکہ کم روشنی اس کی تکنیک میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔" (29)

اب تک بیان ہونے والی ناولٹ کی اصطلاحات کی تشریحات میں ڈاکٹر سلیم اختر کی بیان کردہ تشریح نسبتاً زیادہ جامع، مربوط اور مدلل ہے۔ اس سے ناولٹ کی تکنیک، اس کی روح اور اس کا مزاج مکمل طور پر سامنے آ جاتا ہے۔

دراصل یہ سارا مسئلہ ہی کینوس کا ہے لیکن کینوس سے مراد مکمل ناولٹ کا پھیلاؤ نہیں ہے۔ بلکہ ناول نگار کی فنی اور تخلیقی صلاحیت سے سروکار رکھتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے یہاں کینوس کا نکتہ یہ بیان کیا ہے کہ ناولٹ نگار کی تخلیقی توانائی پھیلاؤ کی بجائے گہرائی کی طرف سفر کرتی ہے تو یہاں ناولٹ نگار کا نقطۂ نظر افقی پھیلاؤ کی بجائے عمودی پھیلاؤ کی طرف سفر کرتے ہوئے قصے کی جھیل سے وہ آب دار گوہر مقصود نکال لاتا ہے جس کی چمک تک ایک مخصوص ماحول کو جگمگا دیتی ہے۔ یہ جگمگاہٹ ایک مخصوص روشنی کی لہریں پیدا کرتی ہے جیسے ڈاکٹر سلیم اختر کے الفاظ میں کہ "کم روشنی بھی کافی ثابت ہوتی ہے" اس سے مراد یہ ہے کہ ناولٹ میں زندگی کا ایک مخصوص دائرہ موضوع بنتا ہے۔

تمام واقعات اس دائرے میں سامنے آتے ہیں اور ناولٹ کے بھی کردار اس مخصوص دائرے (قصہ) میں اپنا عمل ظاہر کرتے ہیں۔ یہاں جس شدت تاثر کا ذکر ہوا ہے وہ اس گہرائی سے جنم لیتی ہے جو ناولٹ نگار کی فنی صلاحیت اور ذہانت سے تخلیق پاتی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے ناول کو روشنی کا سیلاب اور ناولٹ کو صرف روشنی کہہ کر بہت حد تک ناول اور ناولٹ کے فرق کا تعین کر دیا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے مندرجہ بالا حوالے کے آخر میں کہا ہے کہ یہ کم روشنی اس (ناولٹ) کی تکنیک میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ناول نگار کے مقابلے میں ناولٹ نگار صرف ان حصوں پر روشنی ڈالتا ہے جو اس کے موضوع (قصہ) کا اہم ترین حصہ ہوتی ہیں۔ اس بات کو فلم کی تکنیک سے یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ جس طرح رات کی تاریکی میں گلی میں لگا ایک قمقمہ کا سپاٹ ہوتا ہے۔ ناولٹ میں وہاں گھر کے صرف انہی حصوں کی لائٹنگ کرتا ہے جنہیں فلم ڈائریکٹر کو شوٹ کرنا ہوتا ہے بعض اوقات وہ رات کی تاریکی میں کسی کردار کو گلی یا راستے میں چلتا ہوا دکھانا چاہتا ہے تو کیمرہ اور لائٹس اس کردار کو (Chase) (تعاقب) کرتے ہیں اس طرح گلی یا راستے کا صرف وہ حصہ روشن ہوتا چلا جاتا ہے جسے اسے دکھانا مقصود ہوتا ہے۔

ناولٹ کے فن کو یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ ناول اگر پورے شہر کا منظر نامہ ہے تو ناولٹ اس شہر کی ایک گلی یا بازار کی تصویر ہوتا ہے جس میں ماحول اور کردار اس طرح دکھائے جاتے ہیں کہ اس گلی اور بازار کے ساتھ ساتھ اس کے پس منظر میں شہر کا تمدن اس منظر نامے میں خود بخود کھنچا آتا ہے کہ پورا احساس بھی اجاگر ہو سکے۔

حواشی

1. To Coin a phrase, A Dictionary of Origins, 1981, p. 173
2. The Concise Oxford French Dictionary 1934. p.574.
3. The Chamber Dictionary, 1994, p. 1155
4. New Encyclopaedia Britannica, Volume-8, Edition 1985. P-810
5. The Encyclopedia Americana Volume-20, International Edition, 1984, p.511-a.
6. The Encyclopedia Americana Volume-20, International Edition 1984. p. 511-a
7. Academic American Encyclopedia, Volume 14, p.276
8. The Oxford English Dictionary 1989, (Second Edition), Volume 10. p. 465
9. The Oxford English Dictionary. 1989, (Second Edition), Volume 10. p. 563
10. Dictionary of World Literary Terms. p. 219
11. Dictionary of World Literary Terms, p. 219
12. Dictionary of Literary Terms, p. 452
13. Dictionary of Literary Terms, p. 452
14. Dictionary of Literary Terms, p. 457
15. Literary Companion Dictionary. p. 349
16. Literature an introduction to Fiction, Poetry and Drama, by X. J. Kennedy, Dana Gioia, [illegible] University, p. 267
17. The MacMillan Dictionary of [illegible] Literature, p. 360.

18۔ فرہنگ ادبی اصطلاحات (انگریزی، اردو)، مرتبہ پروفیسر کلیم الدین احمد، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، 1986ء، ص 139۔

19۔ ایضاً

20۔ ایضاً

21۔ ایضاً

22۔ ایضاً

23۔ ناولٹ کی تکنیک، نقوش، لاہور، شمارہ 9، 20، 1952ء، ص 205۔

24۔ "ناولٹ" (مضمون)، سیپ، کراچی، ناولٹ نمبر، شمارہ 10، ص 640۔

25۔ ادبی تخلیق اور ناول، مکتبہ اسلوب کراچی، 1963ء، ص 28۔

26۔ "ناولٹ" (مضمون)، سیپ کراچی، ناولٹ نمبر، شمارہ 10، ص 642۔

27۔ جشن لفظ، مشمولہ دیوار، گورا پبلشرز، لاہور، 1995ء، ص 9۔

28۔ "ناول کا مستقبل"، نئے مقالات، مکتبہ اردو زبان سرگودھا، 1972ء، ص 203، 204، 205۔

29۔ "ناول، ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ"، داستان اور ناول تنقیدی مطالعہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1991ء، ص 127۔

◆◆◆

تخلیقی عمل اور اس کی نوعیت و ماہیت

ڈاکٹر محمد خاں اشرف

انسان کی وہ خصوصیت جو اس کو دوسری مخلوقات سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کا تخلیقی عمل ہے جس کے ذریعے وہ نئی چیزیں ایجاد کرنے، دریافت کرنے، تخلیق کرنے اور عدم سے وجود میں لانے کا عظیم کام انجام دیتا ہے۔ یہ تخلیقی عمل انسان کے وجود میں برپا ہوتا ہے لیکن اس کا اظہار دوسرے لوگ دیکھتے ہیں۔ یہ اظہار نئی ایجادوں کی شکل میں ہوتا ہے اور نئے فنون کی شکل میں بھی، شاعری ہو یا مصوری، موسیقی ہو یا مجسمہ سازی، نئے علوم کا انکشاف ہو یا نئی حقیقتوں کی دریافت۔ ان سب کی بنیاد ایک ایسا عمل ہے جو بیان کی آسانی کے لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے ضمیر میں برپا ہوتا ہے اور اس کو ہم تخلیقی عمل کے نام سے پکار سکتے ہیں کیوں کہ اس عمل کے نتیجے میں تخلیق وجود میں آتی ہے۔ تخلیق یعنی کسی چیز کا عدم سے وجود میں آنا اور یہ ترکیب ایسی چیزوں پر صادق آتی ہے جو انسان اپنے اس عمل سے پیدا کرتا ہے۔

ان تمام تخلیقات کی معنویت اور قدر و قیمت پر بڑے وسیع و عریض پیمانوں پر کام ہوا ہے۔ شاعری ہو، مصوری یا موسیقی تمام فنونِ لطیفہ کی تکنیک، ہیئت اور موضوعات کی تشریح و تعبیر پر بے شمار کتابیں لکھی گئی ہیں۔ اسی طرح وہ فنون جو انسان کے فائدے کے لیے استعمال میں آتے ہیں اور جنھیں فنونِ مفیدہ کہا جا سکتا ہے ان کے تجزیے، تشریح و توضیح کے کاموں سے لائبریریاں بھری پڑی ہیں لیکن وہ عمل جو انسان کے وجود کے اندر برپا ہوتا ہے اور جس کے نتیجے میں تخلیق وجود میں آتی ہے اس کو آج تک سمجھا نہیں جا سکا اور نہ ہی اس کی کوئی تعیین و تعبیر وجود میں آ سکی ہے۔ ہم آج یہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ تخلیقی عمل کیا ہے؟ یہ کیسے وقوع پذیر ہوتا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ اس طرح سے ہم اس کی تفہیم کی کچھ کوشش کرتے ہیں۔

سب سے پہلی حقیقت یہ ہے کہ یہ تخلیقی عمل انفرادی ہوتا ہے جس کی ایک فرد ذات کے اندر وجود میں آتا ہے۔ یہ ایسا عمل ہے جس کا سرچشمہ ہمیشہ فرد واحد کی ذات ہے۔ دوسرے لوگ اس کے اظہار میں شریک تو ہو سکتے ہیں لیکن اس کی داخلی واردات میں شامل نہیں ہو سکتے۔ ایک ہی فرد کو اس پل صراط سے گزرنا ہوتا ہے۔ انکشاف کا یہ لمحۂ مسرت اس کی ذات میں وارد ہوتا ہے۔ یہ وہ پہلی حقیقت انسانی تاریخ میں فرد کی اہمیت اس کی انفرادی آزادی، اس کے بے مثال وجود اور اس کو آزاد رکھنے کی ناقابل تردید دلیل ہے۔ تمام انسانی تہذیب و تمدن اصل میں فرد کی اسی آزادی کا مرہون منت ہے کہ فرد آزاد پیدا ہوتا ہے اور یکتا و بے مثال ہے اور اسے آزاد ہی رہنا چاہیے۔

اس بارے میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ یہ عمل فنکار کی قوت ارادہ کا پابند نہیں ہے۔ یہ ہمارے تجربے کی بات ہے کہ ایک شاعر ہر وقت جب چاہے شعر نہیں کہہ سکتا اور مصور شاہکار تصویر نہیں بنا سکتا ہے لیکن وہ تصویر جسے تخلیق کا مرتبہ حاصل ہو وہ ہر وقت اور ہر جگہ وجود میں نہیں آتی۔ غالب پر جب کیفیت ہوتی تھی تو اشعار ان کی زبان سے رواں ہو جاتے تھے لیکن بہت کم ہوا کہ وہ فرمائش پر کوئی شعر کہہ سکے یہی حالت تمام عظیم تخلیق کاروں کی ہے لہٰذا اس سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ تخلیقی عمل اپنے خالق کے ارادے کا بھی پابند نہیں ہوتا اور جب جہاں یہ عمل واقع ہو وہ اس کے اندرونی نفسیاتی تقاضوں اور کیفیتوں ہی کی پیداوار ہوتا ہے جس میں شعوری کاوش کو زیادہ دخل نہیں ہوتا۔ ایک بے خودی کی سی کیفیت اس واردات کے دوران فرد کے وجود کو اپنے قابو میں لے لیتی ہے۔ بعض حالتوں سے تو واضح ہوتا ہے کہ فرد کا شعوری احساس اس عمل کے بے حجابانہ ظہور میں آنے میں رکاوٹ بنتا ہے۔

تیسری اہم خصوصیت یہ ہے کہ تخلیقی عمل کے نتیجے میں تمام تخلیقات کسی ایک ہی معیار کی نہیں ہوتیں۔ یہ معیار اعلیٰ تر بھی ہوتے ہیں اور کمتر بھی۔ انسانی وجود میں اس کی تخلیق کا سرچشمہ بھی انسان کی عمر اور اس کے وجود کے بڑھنے گھٹنے کے ساتھ گھٹتا بڑھتا ہے لیکن اس کا کوئی قاعدہ یا قانون وضع نہیں کیا جا سکتا۔ کچھ لوگوں کی عظیم تخلیقات ان کی ابتدائی عمر کی تھیں۔ غالب نے اپنا بیشتر کلام ۱۸۲۱ء سے پہلے ہی کہا تھا جبکہ وہ عمر کے ابتدائی حصے میں تھے۔ کچھ لوگوں کی تخلیقات آخر عمر میں پختگی کا رنگ اختیار کرتی ہیں اور کچھ کی جوانی میں۔ لہٰذا یہ تنوع بھی اس تخلیقی کی ایک خصوصیت ہے۔

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مشق سے تخلیقی عمل میں کوئی خاص بہتری (Improvement) کے

ثبوت نہیں ملے۔ بچوں کو اس سے چند حقیقتیں ملیں اور وہ انھیں قرار دیا گیا، کچھ لوگ ساری عمر مشق کرتے رہے اور کسی پایۂ تکمیل تک نہ پہنچ سکے۔ اس لیے اس مشق والی تخلیقی عمل میں کوئی خاص مقام نہیں پایا جا سکتا۔

ان سب باتوں سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انسانی تخلیقی عمل کہیں بھی ہو سکتا ہے، شعوری عمر کے کسی بھی حصے میں ہو سکتا ہے۔ اس کے نتائج کم و بیش ہو سکتے ہیں، اعلیٰ و ادنیٰ ہو سکتے ہیں اور اس کو کسی شعوری کاوش کے تحت نہیں لایا جا سکتا۔ ایسا عمل جس کی یہ خصوصیات ہیں وہ کس طرح وجود میں آتا ہے۔

اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ تخلیقی عمل کی یہ صلاحیت انسان کے وجود میں پوشیدہ ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ اس کا امکان ہر انسان کے وجود میں ہے لیکن کچھ صورتوں میں یہ فعال اور عامل کے بجائے Passive یعنی منفعل صورت میں ہے۔ تخلیق کرنے کے بجائے عام لوگ تخلیق کو پڑھتے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ بھی اصل میں اسی تخلیقی صلاحیت کا حصہ ہے جو تخلیقی عمل کو معکوس صورت میں وجود پذیر کرتا ہے۔ فنکار تخلیق وجود میں لاتا ہے، اس کے تجربے کے وجود میں تخلیقی عمل ہوتا ہے اور پھر وہ کسی ذریعے زبان، رنگ، حرف و صوت کے ذریعے سے اسے خارجی شکل دیتا ہے جبکہ سننے، دیکھنے، پڑھنے اور جاننے والا اسی ذریعے سے وجود کا سفر کرتا ہے اور اپنے وجود میں اس تخلیقی عمل کو دوبارہ create کرتا ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ صلاحیت کم و بیش ہر انسان کے اندر موجود ہے۔ زیادہ تر لوگوں میں مجہول صورت میں ہوتی ہے لیکن کچھ لوگوں میں فاعل صورت میں۔

وہ لوگ جن کے ہاں یہ صلاحیت فاعل صورت میں ہے وہ معاشرے کا بہت قلیل حصہ ہیں اور دیکھا گیا ہے کہ ایسے لوگ معاشرے میں صحیح طور پر Adjust نہیں ہوتے۔ ان میں ہمیشہ کچھ نہ کچھ باغیانہ، انتشاری رویہ ہوتا ہے اور اکثر صورتوں میں ان لوگوں کو معاشرے سے شکست دی جاتی ہے۔ یہ اپنی شخصیت کی بعض سوچوں اور محسوسات کے ذریعے سے بھی معاشرے سے الگ ہوتے ہیں۔ میر تقی میر، غالب یا ساغر کی مثالیں اس کی واضح صورتیں ہیں۔ بہت سے فنکار اپنی عمر کے کسی نہ کسی حصے میں جنون کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔ یہ ہم اس سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ ذہنی ساخت اور محسوسات کے حوالے سے ایسے لوگ دوسرے لوگوں سے مختلف ہوتے ہیں۔

لیکن یہ اختلاف کس اہمیت کا ہے؟ معاشرہ بنیادی طور پر [illegible] پر مشتمل ہوتا ہے۔ اصول و ضوابط کے مطابق زندگی [illegible] شعوری [illegible] قواعد کو

قبول کرتے ہوئے معاشرے میں اپنی زندگی بسر کرتا ہے۔ جو دراصل ان اصول و ضوابط کا پابند ہوتا ہے تاکہ وہ معاشرے میں اچھا سمجھا جاتا ہے لیکن فنکار لوگ اس لحاظ سے عموماً اچھے شہری نہیں ہوتے اور ایسا ہونا شاید ان کے اختیار میں بھی نہیں ہے کہ مروجہ اصول و ضوابط کے مطابق زندگی گزارنے کے اہل نہیں ہوتے۔ عام رسم و رواج کی سطح پر وہ معاشرے سے انحراف رکھتے ہیں۔ ان کی نفسیاتی ساخت ہی ایسی ہوتی ہے اور یہ شاید ان کی جبلت کا تقاضا ہے۔

اب ان حقائق کو جب ہم معروضی طور پر دیکھتے ہیں کہ فنکار اپنے تخلیقی عمل میں شعوری ذہن کا پابند بھی نہیں ہے اور اس کو معاشرے میں بھی رہنے میں دقت محسوس ہوتی ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کی باطنیت یا تخلیق پن اصل میں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ لہٰذا اب یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہم ان کے اس داخلی عمل کو سمجھنے کی کوشش کریں جو فنکار کے داخل میں وجود میں آتا ہے۔

اریک فرام (The Sane Society) نے لکھا ہے کہ انسان دوسرے حیوانات سے دو بنیادی باتوں میں مختلف ہے۔ ایک اپنی ذہانت اور دوسرا تخیل۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ تخیل ہی فنون کی بنیاد ہے لیکن کیا حقیقت میں ایسا ہے؟ تحقیق اور تنقید اس کو درست نہیں مان سکتی اور اس دعوے کی دلیل کوئی نہیں دیتی۔ اس لیے کہ تخیل ایک انسانی صلاحیت ہے جو ہر انسان میں ہے اور اس سے ہم یہ مراد لیتے ہیں کہ وہ ایسی صلاحیت ہے جو کسی شے یا حقیقت کو اس کی عدم موجودگی میں اپنے ذہن میں دیکھنے لانے کی صلاحیت ہے۔ ذہانت سے مراد ایسی صلاحیت ہے جو انسان کے تجربات و مشاہدات کی روشنی میں ان کو کسی نئے مسئلے کے حل کا راستہ دکھاتی ہے۔ کالرج نے لکھا ہے کہ تخیل حقیقتاً ان تجربات کو انسانی ذہن میں دوبارہ از سر نو ترتیب دے کے نئی شکل دیتا ہے جبکہ عمومی طور پر فینسی اشیا کو ان کی عدم موجودگی میں ذہن میں لاتا ہے۔ اول تو یہ امتیاز اور فرق بہت مبہم ہے،

دوسرے اس کا کوئی ثبوت موجود نہیں ہے۔ اگر امتیاز کو درست بھی مان لیا جائے تو بھی اس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ یہ عمل کب کیوں اور کیسے ہوتا ہے؟ اور یہ مادی شکل کس طرح اختیار کرتا ہے؟

تخیل بھی ذہانت اور یادداشت کی طرح فرد کی ذہنی صلاحیت ہے۔ تخلیقی تجربے کو مادی شکل دینے میں بنیادی کام ذہانت انجام دیتی ہے جو فنکار کی ذہنی تربیت کے بعد اس میں کسی تخلیق کو وجود دیتی ہے یا اس کی تخلیق میں مدد کرتی ہے۔ تخیل ہر انسان میں ہے مگر ہر انسان تخلیق نہیں کرتا۔ تخیل ہر وقت [illegible] کے وجود اور

ذہن کا حصہ ہے لیکن وہ ہر وقت مرضی سے تخلیق نہیں کر سکتا۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ تخیل، تخلیقی عمل میں اہم کردار ادا کرتا ہے لیکن بذات خود تخلیق کو جنم نہیں دیتا۔ تو پھر آخر یہ عمل کس طرح وجود میں آتا ہے؟

نفسیات کے تمام ماہرین فرائڈ کے لاشعور کے نظریے کے قائل ہیں۔ لاشعور انسانی تجربات کا ایک سمندر ہے جس کی خارجی ہلکی سی سطح شعور ہے۔ انسانی اعمال کا بنیادی اور پوشیدہ محرک لاشعور ہے۔ یونگ کے نزدیک لاشعور صرف انسانی تجربات، مشاہدات اور یادداشتوں کی آماجگاہ ہی نہیں بلکہ نسلی اور جبلی تقاضوں، کشمکشوں، توہمات کی جگہ بھی ہے۔ وہ انسانی شخصیت کا ایک بڑا حصہ اور انسانی عمل کا ایک بڑا ذریعہ ہے۔ یعنی انسانی وجود کی بنیاد ہے۔ لاشعور انسانی نفسیاتی قوتوں کی اصلی کان ہے جو انسان کے فکر وعمل کو متاثر کرتی ہے، اس کے سے نئے امکانات فراہم کرتی ہے۔ خواب، توہمات، نسلی اور جبلی تقاضے اور انسانی تخلیق کی پوشیدہ قوتیں، سب یہیں پوشیدہ ہیں۔ یہ لاشعور خواب وخیال کے روپ میں جب شعور کی نگرانی کمزور ہوتی ہے اپنا اظہار کرتا رہتا ہے۔ کبھی خواب کی صورت میں، کبھی موہوم تصورات کی صورت میں اور کبھی نئی تخلیق کی صورت میں۔

اصل حقیقت یہ ہے کہ فنکار اور تخلیق کار ایسے افراد ہیں جن کی شخصیتوں میں قدرت نے یہ صلاحیت رکھی ہے۔ ان کے لاشعور اور شعور کے درمیان کا فاصلہ دوسروں کی نسبت کم ہوتی ہے۔ ان کا لاشعور بہت فعال ہوتا ہے اور صرف خواب میں ہی نہیں بلکہ بیداری کی حالت میں بھی ان کے شعور کو متاثر کرتا رہتا ہے۔ وہ حالتیں جن کو ہم وجدانیت، واردات، کیفیت، تجلیات، سحر کاری وغیرہ کی اصطلاحات سے تعبیر کرتے ہیں دراصل اسی کیفیت کا اظہار ہیں کہ وہ فرد اپنے عمل وجود اپنی پوری ذات کی قوت وحسیت کو استعمال میں لا رہا ہے یعنی وہ شعوری کیفیت کے برعکس ایک نئی کیفیت کو محسوس کرتا ہے، حقیقت کو نئے انداز سے دیکھتا ہے۔ اس کے لاشعور سے اس کے وجود میں جو عمل انجام دیا ہے اس سے آگاہ ہوتا ہے یعنی وہ ایک نئے تجربے سے گزرتا ہے جس کو ہم مختصر طور پر "تخلیقی تجربہ" کا نام دے سکتے ہیں۔

ایسے فرد کے ہاں یہ عمل اس کی پوری ذات میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ کبھی ایک روشنی کی صورت میں اس کے ذہن کو چکا چوند کر جاتا ہے۔ کبھی وقت کے لامحدود لاتعین لمحے میں اس پر تمام حقائق اور تمام راستے روشن ہو جاتے ہیں۔ کبھی واردات کی صورت میں اس پر یہ کیفیت طاری ہوتی ہے اور وہ ایک نئی دنیا

کا مشاہدہ کرتا ہے جو کسی کے لاشعور نے ترتیب دی ہے۔ غرض یہ وہ لمحہ ہے جب وہ مرد حقیقت کل اور لاشعور کل کا ادراک و احساس کرتا ہے۔ اس کی ذات کے تمام پرت کھل جاتے ہیں، تمام پردے اٹھ جاتے ہیں اور یہ تجربہ اس کے باطن کو روشن کر دیتا ہے

ان سب باتوں کے پیش نظر ہم یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ فنکار ایسے لوگ ہوتے ہیں جن کے شعور اور تحت الشعور کے درمیان کا فاصلہ اور پردہ بہت ہی مبہم ہوتا ہے اور جب یہ پردہ اٹھتا ہے تو ان کے لاشعور سے روشنی کی ایک چمک ان کے شعور اور تخیل میں وارد ہوتی ہے۔ یہ وہ عمل ہے جس کا اظہار پہلے بھی کیا گیا تھا، یہ وہ عمل ہے جو شعور کا پابند نہیں ہے اور یہ وہ عمل ہے جو تقریباً ہر انسان میں کبھی نہ کبھی ہوتا ہے لیکن فنکار کے ہاں یہ اکثر ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی تجربہ ہے جو پلک جھپکنے میں روشنی کے ایک کوندے کی طرح فنکار کے داخل کو جلا دیتا ہے، روشن کر دیتا ہے۔ اس ایک لمحے کی سچائی اور طوالت مختلف لوگوں کے ہاں مختلف ہوتی ہے لیکن جو حقیقت اس طرح ابھر رہی ہے تخیل اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہاں تخیل وہ صلاحیت ثابت ہوتی ہے جو اس تخلیقی تجربے کو خارجی شکل عطا کرتی ہے۔ فنکار پر انکشاف کا یہ لمحہ مختصر ہوتا ہے، یہ برق پا ہوتا ہے، اکثر ساعتوں میں گزر جاتا ہے، کبھی خواب کی شکل میں، کبھی تعبیر کی شکل میں فنکار کے ہاں اس کے تخیل میں وہ لمحہ محفوظ ہو جاتا ہے اور تخیل پھر اس روشنی کو مادی شکل دیتا ہے کسی بھی ذریعے سے۔۔ شاعر کے ہاں الفاظ کی صورت میں، مصور کے یہاں رنگوں کی شکل میں، موسیقار کے ہاں گیت کی شکل میں، موجد کے ہاں ایجاد کی صورت میں غرض فن اپنے مختلف ذریعوں سے خارجی شکل اختیار کرتا ہے اور یہ خارجی شکل تخیل کے راستے سے وجود میں آتی ہے جو تخلیق کے عمل اور تخلیقی لمحے کی روشنی کو محفوظ رکھتا ہے۔ یہی بات ہے جسے کہ سب نے کہا تھا کہ فنکار کے گانا گانے سے پہلے وہ گانا اس کے تخیل میں گایا جا چکا ہوتا ہے۔ یہی واردات سب تخلیق کاروں کے یہاں ہوتی ہے جو اپنی ذات کی منزلوں کے مسافر ہیں۔ ان کے ہاں یہ روشنی یہ تخلیقی عمل بھی اسی طرح ہوتا ہے لیکن ان کے اظہار کا ذریعہ مختلف ہے، وہ مختلف طریقے سے اپنی ایجاد کو خارجی شکل دیتے ہیں

عظیم مفکر ہوں، عظیم فنکار ہوں، نابغہ روزگار موجد ہوں، بڑے بڑے کام کرنے والے عظیم پیغمبر ہوں، سب اسی روشنی کے اس لمحے کے طلب گار ہوتے ہیں جو انہیں ایک نئی منزل کا راستہ دکھاتا ہے۔ اگر وہ لمحہ گرفتار کر لیتے ہیں اور ان کا تخیل اسے خارجی شکل دیتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے ذریعے پر قادر

جن تو وہ ایک نئی تخلیق کو جنم دیتے ہیں۔ لہٰذا ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ تخلیقی عمل مندرجہ ذیل مرحلوں میں انجام پاتا ہے۔ ایک انسانی وجود میں روشنی کا لمحہ جو لاشعور سے شعور کی طرف آتا ہے جسے تخلیقی تجربہ کہا جا سکتا ہے۔ دوم: انسانی تخیل جو اسے محفوظ کرتا ہے۔ سوم: فنکار کی کسی ایسے ذریعے پر قدرت شعار، بال، رنگ و صوت، مصوری یا تخیلی مہارت، جو اس کو خارجی شکل دینے کے قابل بناتی ہے۔ چہارم: قاری، ناظر یا سامع جو اس کو پڑھ یا دیکھ کر، تخلیق کرتا ہے۔ ان تمام مراحل سے گزر کر یہ عمل مکمل ہوتا ہے جسے ہم تخلیقی عمل کہتے ہیں۔

◆◆◆

ادب میں مزاحمتی رویے

افضل توصیف

میرے عہد کے دانشورو!
میرے دانش ورو!
پاؤں زخمی سہی!
ڈگمگاتے چلو!
راہ میں سنگ و آتش سے ڈر ہے
اپنی زنجیر کو جھنکاتے چلو
میرے عہد کے دانشورو!
چُپ کا زہر ہے
یہی اظہار ہے
رقص کرتے چلو
تھام لو ایک دم
یہ عصائے قلم
ایک فرعون کیا
لاکھ فرعون ہوں
ڈوب ہی جائیں گے

شیخ ایاز نے اپنے دور کے بہت سے فرعونوں کے متعلق آگاہ کر کے قلم کو عصائے موسیٰ بنانے کا مشورہ دیا تو شیخ ایاز کے ہاں مزاحمت خاص طور پر آ گئی

سیوو نی قلماں والیو!

سیوو نی عقلاں والیو!

کوئی سُتے پھوکاں والیو!

اِک دوستی دے زخم تے

ساتھیاں دا سوگ ہیٹھ تے

سمیاں دی تصویر تے

ودھدی سُاں اَچھتا ماریو!

ہڑ سجے دریاواں والیو

ہاڑ دے تتیاں والیو

دنیا میں ادب کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ مزاحمتی ادب کی روایت بھی نئی نہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ دنیا کے تختے پر پہلے دو بھائی جب دھرتی کو خوشی بانٹنے گئے تو لوبے کہ دھرتی کی خوشی دونوں کے لیے برابر ہو۔ لیکن دونوں کی طاقت بھی کم زیادہ تھی۔ ظلم کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے اور ظلم کی مزاحمت بھی تبھی سے شروع ہوتی ہے۔ ہابیل و قابیل کے تصادم سے جو کیفیت پیدا ہوئی وہی کیفیت مزاحمتی ادب کا پہلا نقش ہوئی۔ پھر آگے نظریاتی تضاد شروع ہوتے ہیں۔ فرعون و موسیٰ کے درمیان کا تضاد، نمرود و ابراہیم کے مابین کشاکش اور آگے حسینی و یزیدی قدروں کا تصادم۔ ادیب و شاعر کے لیے یہ ضروری نہیں کہ کسی تحریک یا سے کہ وہ کسی ایک طرف شامل ہو جائے لیکن ادب کسی ظالم و جابر کا طرف دار ہو ایسا نہیں ہو سکتا۔ ادب کی تو تعبیر سچائی کی طرف داری اور مظلوموں کی حمایت سے جڑی ہے۔ اس طرف داری اور حمایت کے ادب سے عمل میں مزاحمت کی جوت ہے اور اسی طرح کے احساس سدا سے پیدا ہوتے ہیں اور وہ کہتے ہیں کہ یہ جنگ مزاحمت ایک لمبی اور زندگی سے بھرپور کہانی ہے۔

ہر دور دی گل اے

آپنی روح کارن

تے آپنی آزادی کارن

ہر کوئی جنگ تاں لڑدا آیا!

تے ایہہ جنگ میریا بھراوا

جنڈڑی توں ایس لئی لگایا اے

جیون کارن جنگاں جتیں

جیون کارن شعر لکھیں

جب یہ طے ہے تو پھر ادیب کی طرف سے زندگی کے دکھ کا ادراک سچائی کے طرف داروں کی تعریف وحمایت اور اپنے قلم کے ہتھیار سے اس جنگ وجہاد میں شرکت لازم آتی ہے جو جبر کی طرف والے شر کے خلاف لڑ رہے ہوں یا محکوم اور غلام قوموں میں زندگی بچانے کے لئے جو صف بندی کریں۔ شاعر بھی جیون جنگ میں مل جاتے۔ پرانی داستانیں سنیہے اور مرثیے اس حقیقت کو سامنے لاتے ہیں۔ اور نئی شاعری بھی یہی ظاہر کرتی ہے کہ ادیب دشمن اور زندگی کے حقائق کو پہچانتا ہے

دھرتی دے سچے سنگ کے

آسماناں تاریاں دی گل ہیوں کرلی

ظاہر ہے ادب کی طاقت و تاثیر بے حساب ہوتی ہے اور اس کے اثرات اگر مکمل ہوں تو ان مٹ ہوتے ہیں۔ اسی لئے ہم تاریخ ماضی کا بہت سا ریکارڈ ادب کے ماخذوں سے مدد لے کر ہی بناتی ہے بیسویں صدی میں آ کر وقت نے تیز کروٹیں بدلیں تو دنیا کے حالات یکسر طوفانی ہو گئے۔ علم وفن کی بیداری قدروں اور معیاروں تک پہنچی۔ اس کا اثر ہوا۔ خاص طور پر سوشلسٹ انقلابوں سے جو کایا پلٹی تو دنیا کے انسان کو نئی زندگی اور نئے ادب وفن سے متعارف حاصل ہوا۔ مگر عالمی جنگوں اور خطرناک اسلحہ سازی نے خوف کا تجربہ اور فنا کا اندیشہ بھی پیدا کیا۔ ایٹم بم اور دیگر مہلک اسلحہ استعمال میں لایا گیا۔ انسان کی جان اور کائنات دونوں کو فنا کا خطرہ لاحق ہوا۔ فاشزم و نازی ازم کے علاوہ ایک نیا سرمایہ دارانہ سامراج ابھرا ہے گیا، جس نے انتہائی سفاکی سے دشمنوں کے پرزے اڑانے شروع کئے لیکن وقت عوام کے لئے بھی مل رہا تھا۔ جہان سوئم میں جہاں ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ جیسے بر اعظم پائے جاتے ہیں۔ وہ جہاں بالادست یورپ کے سامراجی ملک برطانیہ، فرانس، ہالینڈ اور سپین وغیرہ نے اٹھارویں صدی سے اپنا تسلط قائم کر رکھا تھا وہاں اب بھی بیداری کی لہریں اٹھ رہی تھیں۔ اب یہ دنیا غلام ممالک بلکہ اپنی آزادی اور خود آزادی کی جنگ میں مصروف تھی۔ اب ان کا سامراجی گروہ بالکل بے بس ہو گیا تھا اور اسی طرح جہاں وہ

ادب وفن کے دائرے میں بھی الجھن اور دو رنگی در آئی تھی۔ انسان نے چاند، سورج کو پا کر ایک جہان دو تقسیم لاشوں، خون، جنگ اور بارود، یہ سب کچھ تھا آسمان اور ... کی پہچان تھا

ذہن ایک نیا طاقت ور دشمن بھی سامنے تھا، وہ اس طرح جو دنیا کو اسی حالت میں رکھنے کا بیڑا اٹھا چکا تھا۔ اب حملہ غیر مرئی تھا اور بڑے پیمانے پر تھا، مگر دنیا کا خواب دیکھنے والا بھی اپنے خوابوں کو بچانے کی خاطر آمادۂ جنگ تھا۔ ہمارے اور آپ کی یہ جنگ کئی شکلیں اختیار کر گئی۔ کہیں احتجاج، کہیں جوابی حملہ، تو کہیں امن، مزاحمت، قلم اور صرف قلم۔ ادب، صحافت، علم، تحریر، آرٹ کے بھی شعبے جبر کے خلاف مزاحمتی رویے اختیار کر رہے تھے۔ ایک نئی توانائی اور نئے فکری آہنگ کے ساتھ یہ ادب وجود میں آ رہا تھا جس کے سامنے واضح مقصد عوام کے مستقبل کو غلامی سے چھڑانے کا بھی تھا اور تعمیر نو کا بھی۔

ترقی پسند ادب اور مزاحمتی ادب میں کوئی حد فاصل نہیں سوائے اس کے کہ مزاحمتی ادب تیسری دنیا سے جڑا ہوا ہے۔ یہ کشمکش کی ایک ایسی صورتحال ہے جہاں ادیب زندگی کے ساتھ ساتھ رواں دواں رہتا ہوا گزرے حقائق پر پرانے استعاروں کے ریشمی پردے نہیں ڈالتا بلکہ نئے استعارے بناتا ہے۔ کئی بار تو قدم کے سہارے سے بغاوت کرتے ہوئے وہ خود دار بن جاتا ہے۔ خود بیدار اور بیدار کرنے والا بن جاتا ہے۔ دنیا کی بہتری ہونے کی تگ و دو کرنے لگتا ہے۔ لڑتا ہے، لڑاتا ہے، عہد کا نوحہ اور کہانی لکھتا ہے۔ یہ ہر لوگوں کے لئے سچ تازہ مضمون کی سوغات کھینچتا ہے۔ میں نے کہا تھا ادب، شعور کی کشمکش ہے کہ جہاں ادیب خود تخلیق کرتا ہے۔ پاکستان میں کئی دور ایسے گزرے جب کہ شاعر اور ادیب خود شناسی کا دور ابھر کر لکھتا رہا۔ فیض سے حبیب جالب تک "میں نے گواہی دی" سے "بغاوت" تک بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ غلام رکھے گئے عوام اور قوم کی جب ذہنی یقین پیدا ہوا تو اپنی بقا اور وجود کو تسلیم کروانے کے لئے عظیم جدوجہد کی۔ فلسطین اور ویت نام کی مثالیں تو کل کی ہیں کہ جہاں قوموں کے پاؤں تلے سے زمین کھینچ لینے کا تجربہ ہوا تھا، مگر انہوں نے زمین پر اپنی گرفت کو اور مضبوط کیا۔ اس سے ادب میں ایک نئے آہنگ کی آوازیں پیدا ہوئیں۔ نقد کو نیا رخ حاصل ہوا۔ ترقی میں پیچھے رہ جانے والی غلامی کی ماری ہوئی اقوام دنیا کے دباؤ کے آگے آواز دینے پیچھے ہونے کا اعلان کرتے ہوئے اونچی آواز سے اعلان کیا کہ وہ بیزار روٹی کھانے والا جانور نہیں ہے وہ محض قول نہیں جو اہل مغرب اس پر ٹھونسنا چاہتے ہیں۔ یہ آوازیں ایشیا سے اٹھیں، افریقہ سے بلند ہوئیں۔ سوچ کہ میں ایک عرب ہوں! ایشیائی ہوں میں بھی، لیکن انسان ہوں، خود دار ہوں۔ سوچ کہ میں

ایک حبشی ہوں! کالا ہوں مگر انسان ہوں۔ سو کہ میں ایک فلسطینی ہوں! بے وطن ہوں مگر انسان ہوں۔ ویتنامی ہوں سو کہ میں ہند چینی ہوں۔ چھوٹے قد کا ہوں مگر لڑ سکتا ہوں۔ یہ آوازیں نظم اور کہانی کی شکل بنا کر انھیں تو یورپ میں ایک دم سے نئی گونجیں۔ اس ادب کی اشاعت یورپ سے بھی ہوئی امریکہ سے بھی۔ مشرق کی دنیا کے نئے کرداروں کا تصور ابھر کر سامنے آیا۔ مزاحمتی ادب کا یہ ایک رخ ہے۔

یہ ادب صرف جنگ کا مخالف نہیں بلکہ امن کا خواہاں بھی ہے۔ دنیا کو بھسم کرنا تو نہیں چاہتا بلکہ نوعِ انسان کی ایک عالمی برادری میں اپنے لوگوں کے لئے بھی برابری کی جگہ مانگتا ہے۔ اس کی تیز اور سرآوری جنگ بازوں کے بھی خلاف ہیں اور نسل پرستوں کے بھی۔ اس کی مزاحمت بڑی کی ہے۔ یہ مزاحمت بھوک بیماری کے خلاف بھی ہے۔ طبقاتی قومی اقتصادی استحصال کے خلاف۔ سامراجیت اور صیہونیت کے خلاف اور عوام کو منتشر کرنے والے کلچر کے خلاف بھی۔ اس صدی میں مشرق کی زمینوں پر عوام کی کمر توڑ چپاؤ جس طرح سے ہوئی اس سے اپنے وطن اور دھرتی ماں کے لئے ایک عظیم جذبۂ محبت کو جنم دیا وہ محبت کہ جس کو آگ سے توڑی اور بچوں سے زیادہ ناک بھی ہے۔ وہ محبت جو ابھی تک اپنی جڑیں تلاش کرتی ہے اور مستقبل میں نئے نئے روشن افق بھی۔ روزِ ازل سے یہ دستور ہے کہ جہاں ظلم بڑھ جائے بغاوت سر اٹھاتی ہے جہاں کسی پر حملہ ہو مزاحمت ضرور ہوتی ہے۔ بغاوت مزاحمت کی نئی شکلیں نئے راستے بنتے چلے جاتے ہیں۔ آج کی یہ دستور کو ہے ارتقی مدن پہلے بھی جب شاعر نے دیکھا!

تیسری دنیا کے نوجوان
ناشتہ کرتے ہیں
چند دو گرینیڈ کا
کے لئے بارود
اور ٹکڑے ٹکڑے بکھر جاتے ہیں وہ
دنیا کی خاطر
سب ہو شاید غذا کے طور پر
ہم بم بھی کھانے لگیں

کل یا پرسوں
جب انھیں زیادہ کیلوریز کی ضرورت ہوگی
تاکہ موت کے سامنے کھڑے ہو سکیں
یا کھڑے کھڑے مر سکیں

تیسری دنیا کے عوام کو اور بھی کئی مسئلوں کا سامنا ہے۔ اسی طرح ان لکھنے والوں کو جو لوگوں کے لئے لکھتے ہیں، عوام کے ہر ایک دشمن کی مزاحمت کرنی لازم ہے۔ یہ دشمن صرف آمریت کی شکل میں نہیں ہوتے بھوک، مفلسی، بیماری۔ بڑھتے ہوئے قرضے اور اقتصادی استحصال کا شیطانی چکر رہے ہیں۔ اوپر سے آبادی بے حساب بڑھ رہی ہے۔ زمین کی پیداوار گھٹ رہی ہے۔ اس جہان میں جو بچہ بھی پیدا ہوتا ہے وہ مقروض اور مفلس ہوتا ہے، عوام کے بچے تو پیدائش سے پہلے ہی بک چکے ہوتے ہیں۔ ایسے میں حسن و عشق کی شاعری گل و بلبل کے قصے ایک مذاق ہی تو ہے۔ شاعر کے پاس محبتوں کی کمی پڑ جاتی ہے اور چاند تارے آسمان کے داغ ہی تو لگیں گے جب دھرتی رو رہی ہو

دھرتی دے ہنجو تک کے
سانوں تاریاں دی گل کیوں کرنی

لیکن دھرتی کے آنسو دیکھ کر شاعر کے دل میں جو محبت پیدا ہوتی ہے، وہ اس سے بھی انمول اور عجیب ہے۔ گلاب کے گلاب پھولوں کی شاعری تو سبھی کرتے ہیں لیکن ہمارا شاعر تو صحرائی اک دے زہریلے پن کی شاعری کرتا ہے۔

اک دے نیلے پھل کھڑے نیں
تتی دھرتی دے سینیاں وچ
کیہنی ہس رہے

سورج تیز دھوپ کے تیر چلا رہا ہے مگر ہار جائے گا اسے پتہ ہی نہیں کہ

دھپ نال کیوں کملاؤندے نیں
دیوے وچ ڈیہاں تتیاں اکھاں

صحرائی آک پیاس کا استعاراتی سمبل "نرگس" ہاں اکھاں اک پلی وی دھپ وچ سک جاندیاں

سا جیاں۔ پر اک وی چنّی سورج دا کھوٹ مری جاندا اے"۔

پاکستان نے گزشتہ صدی دو دہائیوں میں مزاحمتی ادب کا بڑا تجربہ ہوا ہے۔ یہ تجربہ تیسری دنیا کے ملکوں کی سانجھ تو ہے ہی۔ فلسطین، ویت نام، چلی، ایران، ترکی، بھارت، بنگلہ دیش کے شاعروں ادیبوں کی آواز میں ہماری آواز بھی شامل ہے مگر کچھ صورت اپنی بھی ہے۔ یہاں برطانوی سامراج کے چھوڑے ہوئے زخموں کے نشان بھی اور نئے سامراج کے لگائے ہوئے زخم بھی رِس رہے ہیں۔ عوام امن اور جمہوریت کی بحالی کے لئے سولیوں کے بوجھ جھیلتے رہے۔ گولیوں کی سنسناہٹ شاعر بھی سنتا ہے اور کہتا ہے

مرچ ساڑے چکل بنے بندوقاں اگ ہوئیاں

مگر شاعر ادیب خود بھی ہماری عامے کے تجربے سے گزرا ہے۔ کئی دور چلے کئی مارشل لا لگے۔ قلعے جیلیں آباد ہوئیں۔ ادب نے ہر سمت سے چلنے پھرنے لگا۔ جنرل کو نصیب میں شاعری بھی ہوئی اونچی سطح کی سیاست کے احوال بھی لکھے گئے۔ پنجاب میں تو یوں بھی مزاحمتی ادب کی روایت پرانی ہے جتنے حملہ آور آئے۔ بلھے شاہ کی وار سے لے کر، ذوالفقار علی بھٹو کی وار تک بہت کچھ لکھا گیا۔ بہت کچھ لوگوں کے پاس سینہ بسینہ چلتا ہے۔ بوہڑ کے دھارے اندر کے جوں خراب خود بلھے شاہ اور وارث شاہ تک کے کلام سے مزاحمتی روایت ملتی ہے۔ پنجاب کی سندھ اور حسین شرابہ کرنے والے نادر شاہوں اور احمد شاہوں کے نئے دھتکار اور سپوت احمد خان کھرل جیسے بہادروں کے کارنامے بیان کرتی شاعری سینہ بسینہ چلتی آرہی ہے۔ پنجاب واسیوں کے مزاج میں دکھ سہنے اور درد کی سانجھ کرنے کی روایت بھی رہی ہے۔ ابھی کل کی بات ہے عراق پر بمباری ہو رہی تھی تو اخباروں کے دفتروں میں مزاحمتی نظموں کے ڈھیر لگ گئے۔ احساس یہی تھا کہ بمباری بغداد و بصرے پہ نہیں لاہور، سیالکوٹ پر ہو رہی ہے۔ اسی احساس کو ادیب لفظ بیان کر رہا تھا۔ یکجہتی کی بات ہے۔

حسن ہوئے دی کسے دے گل چوں

طوق غلامی دا

ٹٹ جاندا میرا آپنا گاٹا چھن

سارے جگ دے بندی خانے وچوں

سدوں کوئی چھٹنا

میں جاناں میرا آپنا مشغلہ

یہ مزاحمتی قلم ہے جو ریشم سے زیادہ نرم ہے جو کہ دل لکھ سکتا ہے مگر مشین گن کا کام بھی کر سکتا ہے۔ ایک دفعہ اور اپنے گرو شیخ ایاز کو کوٹ کرتے ہوئے

کنا چنگا ہوندا اے جے میرے ہتھ وچ مشین گن ہوندی
تے میں وکھا دیندا تینوں
کہ آزادی کیہ اے
قلم تے ڈاڈھے دا جواب نہیں دیندے
پر میرے کول ہتھ وچ ایہو قلم اے
تے ایہدے توں وکھ ہور کوئی راہ نہیں
کہ میں ایسے قلم نوں
مشین گن دا ناں دیواں

مزاحمتی ادب حقیقتوں کا ادب ہے۔ اس سے بڑی حقیقت اور کیا ہوگی کہ ایک عام بندہ احتجاجاً سولی چڑھ جائے۔ یہیں سے مزاحمتی ادب کی تحریک بن جاتی ہے۔ نئی علامتوں اور استعاروں کی ایک دنیا ترتیب دیتی ہے۔ جیسے کبھی آسمان سے برسات ہوتی ہے یہ ہاتھ ہی ادب تخلیق ہوتا ہے اور ہر شاعر کہتا ہے

کل اک سولی توں شروع ہوئی سی
پھر ہور ساریاں سولیاں گڈیاں
بہت ساریاں نظماں لکھیاں
بے حساب پھڑ دگے بے انتہا ماواں روئیاں
کدے سسکیاں کدے تڑیاں
اوہدیاں گلاں باتاں
جو سولی چڑھیا پھر کی تیرے پیراں

جناب احمر تقی نے بہت ساریاں سولیاں ویکھیاں نیں۔ بہت سارے سورمے چڑھتے ہوئے بھی دیکھے ہیں۔ ماسٹر [illegible] بھگت سنگھ تے دُلا بھٹی تک بڑا ادب پیدا ہوا [illegible] اس ادب کی جو دی صنف

دا اس کہانی توں ہے۔ وڈے دیواراں دے کر جھوٹی وڈیائی تے احتجاج کر کے ہوئی ڈاکٹر شاعری اوہدی دنیا کہانی بھی نئی علامتوں کے ساتھ ایک نئے اور گہرے تجربے سے گزرتی ہے اور دل لگتی ہے۔

یہ تجربہ جذبات خود سپردگی کے حقدار بنانے والا تجربہ ہے۔ کسی سورمے کی یا عام سے بندے کا انتہائی قربانی تک ایک ہی چھلانگ میں پہنچ جاتا۔ آج کے شاعر نے اس پر غور کیا ہے۔ آخر یہ سیاسی انا الحق کیا ہے۔

''میں منصور نہیں
تے سولی تے
انا الحق دا نعرہ لا کے
میرے وی من بڑی خواہش تے سوچی سی
مسکراؤندیاں جانا
تے پھر امیر تک دا کرئے تحریک کردیاں
کیہڑا اوہناں منتاں دی سکدا
کر میں
کیہڑی وحدت الوجود دا دعویٰ کراں؟

وڈے سورمے اور سیاست کے لیڈر کی بات تو الگ ہی ہے۔ اس دور میں قوالوں کے یہاں کی گا کے آئے کئی نظارے دوسری طرح کے بھی دیکھے ہیں

ایک نظارہ یہ بھی ہے کہ کسی کا جانب علم بچانی چڑھایا گیا۔

سولی اک تماشا بنیا
سکول دے بڑھے
ٹھرکی پتیاں گلیاں وچ رہندے
کیہڑی گالڑ کھیڈدا
اوکھی جیت ہیرو بن گیا
کہ وڈے سورمے ورگا

بات کہہ دے

دنیا چھوڑ گیا، بچا ہے لگ گیا

بڑے سورے اونچے مقاصد بڑی حقیقتیں ہیں لیکن یہ چھوٹے چھوٹے عثمان طورقی اور مجتبیٰ (فلسطینی عالم دین کے حصول کی جنگ میں شہید ہوئی) جیسے بچے یہ شاید بہت بڑی ان کی حقیقتیں ہیں اور دوسری بھی۔

صبح دم جس گھڑی

اس کے لاشے سے چادر ہٹی

تو گلابوں کی مہکار دھیمی ہوئی

اور چادر تلے سرخ پھولوں کے دستے نمودار ہوئے

اور درسی کتابوں کے اوراق میں

حرفِ دانائی کے وہ سارے سبق

جو کہ مکتب سے تھے نمایاں ہوئے

سیہ حرف اور سادہ ورق کی جبیں

ان صدور کی لکیروں سے روشن ہوئی

جس کا نقشہ دہ کے سیاہ ہاتھوں سے

پارہ پارہ تھا

دشمن کسی فوجی چھاؤنی پہ بم گرائے تو عام سی بات ہے لیکن اگر کسی جھونپڑے پر گولا پھینکا یا اسکول کے بستے سافر گھیر کے مارے تو انسانی تہذیب و ادب میں قیامت کا عالم ہونا ہی چاہیے کیونکہ انسانی تہذیب و ادب بڑی بڑی وارداتوں سے کہیں زیادہ چھوٹی چھوٹی وارداتوں اور کیفیتوں سے عبارت ہوتی ہے جیسے کہ اس دور کا ایک بڑا شاعر کہتا ہے۔

سینکڑوں ہزار کہانیاں پڑھ کے وہی

وہ خوشی نہ ملی

جیسے اک بچے سے ہوں ملے

جھریاں بھرے چہرے

مسکان ویکھ کے جیوندی آ زندگی

اور یہی شاعر ایک اور بات کہتا ہے۔ اس بات کے حُسن اور حُسنِ آرزو کی مثال کوئی نہیں سوائے اس کے کہ میں خود بھی آرزو کروں

موت نگروں

جے جنت لے

تاں اوس جنت دی بار دی چوں

میں اک نظارہ ویکھن دی تانگھی ہاں

تھل دی تتی دی ریت اتے

اک جھولا اساڈا ابر

اپنے وسیب اور وسیب باسیوں کے لیے محبتیں اور محبتیں ہیں۔ جو میرے دل میں بھی ہیں۔ یہ بھی کہ روہی جنگل اور صحراؤں کے بچے بھر بھر گلاس ٹھنڈا پانی پئیں اور انھیں یہ سوالی بھوک کی ٹھوکریاں نہیں کھانی پڑیں۔ بجائے گندم کی ڈھیری پر رو پڑنے کے اور وہ تھرواں کے پانی میں نہا کر اپنے پاؤں سے پانی جھٹکنے کا تجربہ کریں۔ ۔ ۔ وہی خواہش اس نظام کے لیے بھی ہے جس میں بچے سکول جانے کی بجائے مزدوری کرتے ہیں۔ ہر قلم والوں کا پورا احتجاج ہر ظلم اور ہر ناانصافی کے لیے ہے۔ اور ہم نے جو خواہش اب تک کی ہے اس کا پورا ہونا ضروری نہیں بھی ہوا ہے۔

"آج سجنوں یاد آ گیا

کرن میں خوشی منگ لے

لمی پیڑاں

ستے میرے چین

اک کنول کھڑ دا پیا (ایاز)

مزاحمتی ادب کے نئے پیرائے کو یہ جمالیاتی تجربہ نہیں ہے لیکن بے خبری کی بات ہے۔ اس ادب کی اپنی طاقت اور اپنا حسن ہے زندگی کے بدلتے ہوئے معیاروں میں مزاحمتی ادب کی اپنی جگہ۔ یہ بھی ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جب تک یہاں حالات بدل نہیں جاتے ادب کو کالے گلابوں کی کاشت کرتے رہنا چاہیے۔

آپ چڑ والوں
وہاں بیٹوں تھپڑے دیے
کوڑے مارے
پیروں سے چلے
بچے سارے کالے گلاب کھڑے

کالے گلابوں کا یہ حسن ہے اور وحشی حالات کے آگے شکست قبول کرنے کی بجائے جنگ جاری رکھنے والے گروہوں کا عمل بھی ایک خوبصورت عمل ہے۔ جو آنے والی ساری خوشیوں کا امکان موت کے پری طرف دیکھتا ہے تو بھلا آگے کرا کے جانا چاہتا ہے۔ کاغذی پھول بنا کر وہ کیا بنائے گا۔ اس لئے تو کہتا ہے

اے جرأت مند نسل کے شاعرو
شاعری اور فنکاری کے لئے یہ کڑی ساعت ہے
مکتبوں اور دانش کدوں میں کتابوں کے انبار ہیں
اس کی مردہ مہک اور بوسیدگی سے کنارا کر
یہاں کی ہوا میں تمہاری موت ہے!
ساعت سے بچو!

اور وہ ادب جو وطن اور اہلِ وطن کی زندگیوں کے دکھ درد سے کچھ سروکار نہیں رکھتا۔ اس کے لئے راز ترقی کے یہ لفظ لکھے ہیں "اگر یہ شعر امیری سے تو اسے مت آنے دو۔"

یہ شاعروں کا گروہ فصلِ زوال سے تو بے مفاد ہے یا اس سے متنبہ، وہ لفظ لے رہے ہیں جو حقیقی صدیوں سے رہبری کی صورت ہماری نسلوں کو نکھار رہے ہیں۔ یہ با تجربہ لفظوں کی زندگی جو ہمارے کانوں میں رس گھولتی ہے خوش کرتی ہے۔ یہ لفظ ہماری فاقہ زدہ حسوں میں کوئی شکل پھیلاتا ہے! وہ درخشاں ہو تو لفظ آنکھوں میں نیند سجتے ہیں۔ یہ پوچھتے ہیں حروف۔ بعد کا خواب پکارتا ہے۔ میرے وطن پہ عجب لمحہ ہے مرد میدان تو کھیت سجتے ہیں اور شاعروں کے سینے پر حسبِ سابق رواں دواں ہیں۔"

ادب وہی ہے جو عوام کے غم و درد کا مقابلہ کرنے میں مددگار ہو اور سیدھے سادے لوگوں کے شعور و آگہی کو بڑھائے۔ ایسے وقتوں میں جب قوم اور عوام کو ظلم اور زیادتی کا سامنا ہو، جب ہاتھوں میں ہتھکڑیاں اور پاؤں میں بیڑیاں ہوں اور سورج پھانسی چڑھ رہے ہوں، گاؤں میں کھڑے دھرتی سے پیار کر رہے ہوں، میرا رنگ روپ بستی چلا! تو کس قسم کا ادب لکھا جانا چاہیے؟ آج تو اس کا جواب ہے کیونکہ تجربہ بہت بڑا ہو چکا۔ کہیں چلی، ویت نام میں، فلسطین میں، کانگو میں، افریقہ میں جب ادب و درد گئے وہ کالے جنگلوں میں، بلکہ ہرش کے تختہ داروں میں، مصر، کراچی، ایران میں، پاکستان میں اور عراق میں بھی عوام پر سامراجی حملے کے بعد مزاحمتی ادب کی ضرورت دراصل ہوئی ہے لیکن بہت پہلے جب ترقی پسند ادب تخلیق کیا جا رہا تھا۔ ساحر لدھیانوی نے نئے ادب کا جو منشور لکھا تھا اس میں مزاحمتی ادب کے اصول موجود تھے

آؤ اس تیرہ بخت دنیا میں
فکر کی روشنی کو عام کریں
امن کو جن سے تقویت پہنچے
ایسی جنگوں کا اہتمام کریں
جنگ کریں وحشت سے بربریت سے
امن چاہیں تہذیب و ارتقاء کے لئے
جنگ مرگ آفریں سیاست سے

امن انسان کی بقا کے لیے

جنگ افلاس اور غلامی سے

امن بہتر نظام کی خاطر

جنگ بھٹکی ہوئی قیادت سے

امن بے بس عوام کی خاطر

جنگ سرمائے کے تسلط سے

امن جمہور کی خوشی کے لیے

جنگ جنگوں کے فلسفے کے خلاف

امن پرامن زندگی کے لیے

یہ تب کہا گیا مگر آج کے حالات پہ لکھنے کے لیے قلم بہت کمزور ہو چکا۔

◆◆◆

عمر خیام ۔ ایک سوال

ماہ طلعت زاہدی

2006ء کے ایران میں مسعود رجب اور میں تہران کے پارک ملت میں تھے۔ دیکھا کہ تمام شعرائے قدیم و جدید کے مجسمے وہاں نصب ہیں۔ ایسا لگا جیسے ایران کے لوگ شعر شناسی اور احترام شاعر میں بہت آگے ہیں۔

عشق و محبت، موسیقی اور شاعری گویا ایرانی عوام کی رگوں میں خون کی طرح دوڑ رہی ہے ... اچانک ہماری سرخوشی کے لمحوں میں ایک سوال کی پھانس چبھی اور ہم نے اپنی ایرانی دوست فرزانہ تاجری سے پوچھا: "کیا بات یہاں خیام کا مجسمہ نظر نہیں آ رہا؟" فرزانہ تاجری نے سرگوشی میں کہا "خیام کو حکومتِ وقت پسند نہیں کرتی"۔ کیوں؟؟؟

میں ایران سے کوئی اور طرح سوچنا شروع کر دیا... شراب؟ ایران میں ایسا کون سا شاعر ہے جس نے شراب کا ذکر نہ کیا ہو۔ بلکہ ایرانی شاعری کے خزینہ سے حافظ پاک کی غزل میں بھی ڈوبے شراب شامل ہے۔ یہاں تک کہ ریاض خیرآبادی نے تو شراب ہی کو موضوع بنا کر "خمریات" کے نام سے رباعیات کا مجموعہ شائع کیا۔

محبوب؟ دنیا کی کسی بھی زبان کا شعر ہو، بغیر ذکرِ محبوب، بے رس ہوگا۔ محبوب زندگی کی وہ قوت بخش حقیقت ہے کہ جب اس کے علاوہ بھی اہم حقائق نظر آنے لگیں تب بھی فیض جیسے شاعر ہی کے نام سے کرتے ہیں

مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ!

گل و بلبل؟ ہماری غزل میں یہ روایت بھی ایرانی شاعری سے آئی۔ تمام شعرائے ایران

حیرت ہے کہ اس بے ہودہ استعارے اور لطیف شمارے کو یکجا کر شعر کہے۔

مسرت؟ وہ تو معاف کیجئے گا، ہماری قدیم اردو غزل کا منتہائے مقصود ہے۔ غالب نے تو یہاں تک کہہ دیا۔ ع نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

لذت و کسب مسرت؟ یہ سچ ہی ہم نے ایران ہی کی شاعری سے سیکھا۔ صرف حافظ شیرازی ہی نے لذت اور مسرت کے خواب دیکھے۔ ہاں وہ شاعر جو غم کے ادراک اور اظہار میں ثانی نہیں رکھتا، کہتا تو یہی چاہتا ہے ع میر بھی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

"رباعیات عمر خیام" کا وہ نسخہ جو شہنشاہ ایران کے جشن 50 سالہ تقریبات کے سلسلہ میں چھپا اور مجھ تک میرے بھائی جان اور بھابی کے تحفہ محبت کے طور پر پہنچا، اس وقت پیش نظر ہے۔

اس کتاب کا پیش لفظ فارسی میں ڈاکٹر میر عباس مجذوب صفا نے اور انگریزی میں ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے تحریر کیا۔

ڈاکٹر میر عباس مجذوب صفا نے اپنے مقدمے میں جو کچھ تحریر کیا، اس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایران میں پانچویں صدی ہجری کے آخری نصف میں ایک شخصیت نیشاپور میں پروان چڑھی۔ جو سائنس، ریاضی، علم نجوم، فلسفے، اور علم طب میں کمال شہرت کی حامل ٹھہری۔ لیکن معاصرین اور متاخرین علم و فن کے ہاں اس شخصیت کی شعر گوئی کو کوئی نہیں ملتا۔ یہاں تک کہ اس شخصیت کا نام ہی کئی تذکروں میں نہیں پایا جاتا ہے

1 نظامی عروضی شاگرد خیام در کتاب "چہار مقالہ" از او "خواجہ عمر خیامی" نوشتہ است

2. عبدالرحمان خازنی معاصر خیام در کتاب میزان الحکمہ کہ بہ سال 515 ہجری تالیف کردہ، نام او را "کلام ابو حفص عمر بن ابراہیم الخیامی" نوشتہ است۔

3. زمخشری، معاصر خیام در کتاب "الزاجر" اسم او "خیامی" ذکر کردہ است۔

4 در صدر کتاب جبر و مقابلہ (و در بعض رسالات دیگر) اسم این دانشمند خیامی ذکر شدہ است۔

5. خاقانی شروانی، شاعر معروف قرن ششم ہجری در دو جا اسم این حکیم را "عمر خیامی" گفتہ است۔

6 شہرزوری در کتاب "نزہۃ الارواح و روضۃ الافراح" اسم این فیلسوف را "خیامی" آوردہ است۔

7 ابن اثیر در کتاب "کامل التواریخ" اسم او را "عمر بن ابراہیم الخیامی" نگاشتہ است

بنی ڈاکٹر امیر عباس مجذوب صفا کی اس تحقیق کے مطابق یہ شخصیت جو علوم معقول یا منقول پر کامل دسترس رکھتی ہے اس کا اصل نام حجۃ الحق خواجہ امام ابو حفص عمر بن ابراہیم الخیامی قرار پاتا ہے۔

مجلس مسند کے بعد ان تہائی حصے میں وفات پا جانے والے اس عالم فاضل شخص کو ہمیشہ ہی مختلف القاب پسندیدہ و ناپسندیدہ ملتے رہے اور یہ بحث تاحال جاری ہے کہ وہ کون تھا؟؟

کچھ نے اسے عارف کہا، کچھ نے فلسفی، کچھ نے اسے ریاضی دان اور ماہر علم نجوم جانا اور کچھ نے شاعر۔ ایک طبقہ اسے متقی اور پرہیزگار بھی بتاتا ہے جبکہ ایک دوسرا گروہ اسے ملحد اور کافر ٹھہراتا ہے۔ یہاں ڈاکٹر امیر عباس مجذوب صفا، ہم سے بہت سی شخصیات کے حوالے دیتے ہیں۔ جن کا فرداً فرداً تذکرہ بھی طوالت ہو جائے گا۔ مختصر یہ کہ سعیدی کے بقول کہ خیام کے نام کی شہرت علوم ریاضی اور ستارہ شناسی کے حوالے سے کرتا ہے تو ابن سینا، زکریا رازی، خواجہ نصیر فردوسی و سعدی کے ناموں کے ساتھ یہ حوالے کیوں نہیں دیے جاتے؟

روزن کہتا ہے ''اس دانشمند کی صفت میں سے ایک خاص یہ ہے کہ ترغیب شراب نوشی ہوتا ہے۔''

ڈاکٹر شفق کے بقول:

''خیام عموماً فلسفہ را حل و فصل میکرد۔ ریاضی دان درجہ اول زمان خود بود، در نجوم استادی داشت، طبیب حاذق بود کتاب جبر و مقابلہ او را تا یک قرن قبل در فرنگستان تدریس میکردند، در علوم دینی بود مثل جدال سامع قرآن مباحثہ میکرد۔ چہ شک است این چنین شخصے کہ معاصرینش او را امام و حجۃ الحق می نامیدند مست لایعقل دائم بر سر در بدر جو و فکر، خمدہ، از چپ و راست خود بے خبر باشد۔''

غرض یہ کہ صدری، میتوی، استاد دراکی، بوتکی سب کے سب خیام کے باب میں مختلف الآراء واقع ہوئے ہیں اور ایک محقق نے تو یہاں تک کہہ دیا:

''ہر فرقے کے لوگوں نے خیام کو فرقے سے منسوب جانا اور جس کا امیر کامل شمار ہوتا تھا، ہر فرقے کے ماننے والوں کا کہنا تھا کہ نبی اور پیغمبراں کا کوئی ثبوت نہیں ہے

حقیقت نہیں اور دوسری ادبی جعل سازی یا محض دھوکہ ہے۔ شاید ایرانی شاعر خیام کا تعلق بھی
اسی گروہ سے ہوگا کیونکہ اس کے قلم سے الحاد کی اور بے اعتقادی ٹپکتی ہے"۔۔۔

یہاں ڈاکٹر میر عباس ایک واقعے کا حوالہ دیتے ہیں۔ جس کا ذکر ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے بھی کیا ہے۔ مگر فٹز جیرالڈ نے خیام کے حوالے سے اور اول الذکر نے خیامی کے نام کے ساتھ۔ نظامی عروضی اس واقعے کے راوی ہیں کہ جب وہ بلخ کی ایک سرائے میں ٹھہرے تو ایک محفل میں خواجہ امام مظفر اسفزاری سے گفتگو کرتے ہوئے میں نے حجۃ الحق عمر خیامی سے سنا "میری قبر ایسے مقام پر ہوگی جہاں شمال کی ہوا پھول برسایا کرے گی۔"

نظامی عروضی جو خود کو حجۃ الحق عمر خیامی کا شاگرد بتاتے ہیں۔ نیشاپور کے قبرستان میں گئے تو دیکھا کہ خیامی کی قبر پر پیڑوں کے باغ کی دیوار سے آلوچوں اور امرودوں کی ڈالیاں لٹک رہی تھیں اور خاک قبر کلیوں اور پھولوں سے بھری ہوئی تھی۔

ڈاکٹر امیر عباس کے مطابق اس بیان میں شاگرد نظامی عروضی نے حجۃ الحق خواجہ امام عمر خیامی کو نجومیوں میں شمار کیا اور اس کی شاعری کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔۔۔

ڈاکٹر میر عباس نے ایک اور دلیل پیش کی کہ ایران میں دو مشہور شخصیتیں امام غزالی اور امام غزالی ہو گزرے ہیں۔ دوسرے سے ہم سب واقف ہیں جن کی شہرت علوم قرآن کے حوالے سے ہے۔ لیکن دونوں کو ہم ایک دوسرے کی جگہ نہیں ... بالکل اسی طرح حکیم عمر خیام اور خیامی دو الگ شخصیتیں ہیں۔ ایک صوفی جو نجوم میں بھی مہارت رکھتا ہے۔ جبکہ دوسرے کے موضوعات شعری فلسفہ مےنوشی اور عشرت طلبی رہے ہیں۔ اور دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی نسبت نہیں۔ یہاں ڈاکٹر امیر عباس نے یہ بھی واضح کیا کہ یہ رباعیات جو خیام کے نام سے منسوب ہیں، ان کا وجود بھی مشتبہ ٹھہرتا ہے کہ اصل نسخہ کہیں دستیاب نہیں۔

اس مقام پر ہم ایڈورڈ فٹز جیرالڈ سے رجوع کریں گے۔ جیرالڈ نے عمر خیام پر بہت کام کیا ہے۔ اس کے مطابق عمر خیام نامعلوم وجوہات کی بنا پر ہمیشہ ہی اپنے وطن میں ناپسندیدہ رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے کلام کا اصل نسخہ بھی ایران میں دستیاب نہیں۔ جبکہ باہر کی دنیا میں اب تک شہرت سال بہ سال بڑھتی اور پھیلتی چلی گئی۔ تاہم انڈیا، ایران اور یورپ میں اس کے کلام کا کوئی بھی نسخہ موجود نہیں۔

"We know but one in England No. 140 of the Ouselsy MSS, at the Bodleian written at SHIRAZ. A.D 1460. This contains but 158 Rubaiyaat. One in the Asiatic Society's Library at Calcutta (of which we have a copy) contains (and yet incomplete) 516, though swelled to that by all kinds of repetition and corruption. So Von Hammer speaks of his copy containing about 200, while Dr. Sprenger catalogues the Luckhnow M.S. at double that number."

ایڈورڈ فٹز جیرالڈ نے عمر خیام کی تاریخ زندگی بتاتے ہوئے ایک وصیت یادداشت کا حوالہ دیا ہے یہ یادداشت نظام الملک کی تحریر کردہ ہے۔ جو ملک ارسلان کا وزیر تھا۔ ارسلان طغرل بیگ تاتار کے خاندان سے تھا۔ اس خاندان نے آگے چل کر سلجوقیوں کی سلطنت قائم کی، جس نے یورپ کو صلیبی جنگ پر آمادہ کر دیا۔ نظام الملک نے لکھا" (quoted in the Calcutta Review, No. 59, from Mirkhond's History of the Assains)

خراسان میں امام موفق ایک زبردست عالم اور بہت قابل احترام شخص تھا۔ جس کے حلقہ علم میں ہم تین دوست بھی تھے۔ میں، حکیم عمر خیام اور بدقسمت حسن بن صباح۔ ہم تینوں غیر معمولی ذہین اور مختلف النوع صلاحیتوں کے مالک تھے۔

عمر کا تعلق نیشاپور سے تھا۔ حسن کے باپ کا نام علی تھا جو ایک مذہبی شخص تھا۔ جب امام موفق اپنے خطاب سے فارغ ہو جاتے تو ہم تینوں دوست مل بیٹھتے۔

ایک دن حسن نے کہا "میں نے سنا ہے کہ امام موفق کی نگرانی میں جو لوگ قرآن کا علم حاصل کرتے ہیں وہ ایک نہ ایک دن بانصیب ہو جاتے ہیں۔ اور یہ ایک عالمگیر سچائی ہے اور فرض کرو کہ ہم تینوں سے کوئی ایک بھی خوش نصیبی حاصل کر پاتا ہے تو وعدہ کرو کہ ہم باقی دو دوستوں کو بھی حصہ دیں گے۔"

وقت گزرتا رہا۔ سالوں بعد جب نظام الملک وزیر بن چکا تھا، حسن نے اُسے وعدہ یاد دلایا۔ اور وزیر نے اُسے سلطنت میں ایک اہم عہدہ دلوا دیا۔ مگر حسن کو شاید درجہ بدرجہ ترقی پسند نہ تھی۔ وہ بے ضابطگی کا مجرم بن کر معزول اور محبوس ہوا۔ بے سرو سامانی اور بے بسی نے اُسے دوبارہ پکڑ لیا۔ در بدر بھٹکنے کے بعد وہ ایران میں اسماعیلیہ فرقے کا سربراہ بنا۔ 1090ء میں الموت کے قلعے پر قبضہ کر لیا۔ جو بحیرہ کیسپین کے جنوبی صوبے مازندران میں واقع تھا۔ یہاں سے اس کی شہرت پہاڑوں والا بوڑھا آدمی کے نام سے پھیلی اور عالم اسلام میں دہشت کا حوالہ بن گئی۔ حتیٰ کہ حشیش سے ایک لفظ Assassin مشہور ہوا جو شاید حشاشین سے بنا تھا۔ اور اسی حشیش پینے والے گروہ کے ایک آدمی نے نظام الملک کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔

حسن بن صباح کی کہانی اس باب میں محض اس لئے درج کی گئی کہ اسی وصیت میں تیسرے دوست کا ذکر ہے جس کا نام عمر خیام بتایا جاتا ہے۔ وہ نظام الملک کا بہت گہرا دوست تھا اور جب نظام الملک مر رہا تھا تو اس کے ہونٹوں پر عمر خیام کی رباعی کے یہ الفاظ تھے "Oh God I am passing away in the hands of wind." نظام الملک عمر خیام کے بارے میں لکھتا ہے: "عمر میرے پاس آ کر عہدہ یا خطاب کچھ نہیں چاہتا بلکہ صرف اتنا کہتا ہے کہ مجھے اپنی خوش نصیبی کے سائے میں جینے دو تا کہ میں سائنس کے علم کو دنیا میں پھیلاؤں اور تمہیں درازی عمر کی دعائیں دوں"

وزیر نے اس کے بعد عمر خیام کے نام سے 1200 مثقال سالانہ وظیفہ مقرر کر دیا جو نیشا پور کے خزانے سے دیا گیا۔ اس طرح عمر خیام نیشا پور میں جا کر رہا۔

وہ ہر طرح کے علم اور دیانت سے مالا مال تھا۔ اسحاق۔ سلطان نے اس پر نوازشوں کی بوچھاڑ کر دی تھی۔ جب سلطان ملک شاہ کو ایک علیحدہ کیلنڈر بنانے کی سوجھی تو اس نے عمر خیام کو مدد کے لئے پکارا۔ یوں جلالی دور کی ابتدا ہوئی (جلال الدین، بادشاہ کے ناموں میں سے ایک) جس کی تصدیق مشہور مورخ گبن نے ان الفاظ میں کی

(Gibbon: "A computation of time which surpasses the Julian, & approaches the accuracy of the Gregorian Style.")

یوں شاعر عمر خیام نے اپنے دوست وزیر نظام الملک کی مہربانیوں کی بدولت اپنے علم و فن کا

چلن جاری کر دیا۔ شاید ماضی بعید میں وہ اپنے تخلص خیام کے مصداق خیمے سینے کا پیشہ بھی اپنائے ہوئے
تھا جیسا کہ اس نے اپنی اس رباعی میں حوالہ بھی دیا

Khayyam w 10 stiched the tents of science

خیام جس نے سائنس کے خیمے سیا

Has fallen in grief's furnace and been suddenly burned

وہ غموں کی بھٹی میں گر پڑا اور راکھ ہو گیا

The shears of fate have cut the ropes of his ife

قسمت کی قینچی نے اس کی زندگی کے خیمے کی رسیاں کاٹ دیں

And h broker of hope has sold him for nothing[1]

اور اُمید کے دلال نے اُسے عدم کے ہاتھ فروخت کر دیا۔

ایڈورڈ فٹز جیرالڈ آگے چل کر رومی قبر اور پھولوں والی پیش گوئی دہراتا ہے۔ اس کے بعد وہ خیام کے فکری موضوعات پر بحث شروع کرتا ہے۔ فٹز جیرالڈ کے مطابق نامعلوم وجوہات کی بنا پر یہ شاعر اپنے وطن میں پذیرائی حاصل نہ کر سکا۔ شاید وہ عام مذہبی سوچ اور فکر سے بہت آگے تھا۔ وہ صوفیہ کی رسوائی سے بہت دور تھا۔ جیرالڈ کے مطابق، متصوفانہ ایرانی شعراء نے خیام سے استفادہ کیا ہے لیکن اس کے خیالات کو تصوف کا لبادہ اوڑھا دیا۔ انگی شراب، ساغر و شرابِ معرفت سے بدل دیں۔ یوں وہ سب کے سب قابلِ قبول بن گئے۔ جیرالڈ کہتا ہے "لوگ شک اور یقین کے بیچ، مذہب اور روح کے باطن و ظاہر کی روشنی اور تاریکی کی دھند میں رہنا پسند کرتے ہیں۔ آسمان اور زمین کے درمیان یا اِس دنیا اور اگلی (کسی) دنیا کے درمیان لٹکے رہنا اُنہیں بھاتا ہے۔" مگر خیام اپنے خیالات کے ساتھ مخلص اور ایماندار تھا۔ جب وہ آئندہ کا پتہ چلانے میں ناکام رہا تو اُس نے اِسی لمحہ کو مضبوطی سے پکڑا، جو اسے زندگی کی صورت میں ملا تھا۔ اس کی تمام شاعری اسی لمحہ موجود کو تھامنے کی تاکید کرتی ہے۔ وہ بھی متعدد خدا، جسم، روح، نیکی، بدی، موت و حیات کے سوال اُٹھاتا ہے لیکن جوابوں کی عدم دستیابی کی صورت میں جام تاب ہاتھ میں لے کر زندگی کا جشن منانے کی دعوت دیتا ہے۔ وہ (جیرالڈ کے مطابق) منافق نہیں ہے۔ وہ مابعد حیات کے مقابلے میں حیاتِ موجود کو کائنات کا حاصل سمجھ کر جیتا رہتا ہے۔ اس کی شراب مادی

انگوروں کی شراب ہے اور اس کا کیف زندگی سے متعلق ہے۔

یہاں پہنچ کر ہمیں تھا تو نہ دہ ہوگیا کہ مخصوص ہند معاشروں علاقوں یا مختلف سیاسی اور مذہبی جتھوں سے دانشور اور شاعر کے بیچ دیوار کھڑی ہوں۔ سمجھا یہ گیا کہ بہت زیادہ عقل و دانش کی باتیں کرنے والا اپنی شاعری میں عقل و دانش سے بالکل گریز (اگر یہ گریز سمجھا جا رہا ہے) کس طرح اختیار کر سکتا ہے

اس سے قطع نظر کہ خیام اور خیامی دو الگ الگ شخص تھے یا نہیں۔ ایک بات سامنے کی ہے کہ ریاضی دان ہونا اور شاعر ہونا، ایک شخصیت کے بے کنار تنوع کو ہی تو ظاہر کرتا ہے۔ محض شاعر یا محض فلسفی ہونا تعداد میں شخصیت کا اکہرا پن کہلاتا تھا۔ آج کا نہیں لیکن ایام قدیم میں مشاہیر تمام علوم و فنون پر حاوی ہوا کرتے تھے۔ عہد جدید میں بھی برٹرنڈ رسل کی مثال موجود ہے۔

رہی یہ بات کہ خیام کی شاعری علم، فکر و فلسفہ اور مذہب سے میل نہیں کھاتی، ویسے مصدر و ان در مختلف راستوں پر چلنے والے مسافر دو بھی مختلف ہو گئے۔ ایسا ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔

دو اور دو چار کی طرح شاعری کوئی حتمی سیدھا اور قطعی جواب نہیں دیا کرتی۔ شاعری بنیادی طور پر سوال، خواب، کیفیت اور احساس کی بازیافت کرتی ہے۔ شاعری کوئی مرہم زندگی نہیں فراہم کرتی لیکن کسی بھی طور زندگی میں جیسے بیٹھے تھوڑی سی جگہ ضرور بنا دیتی ہے۔ شاعری روح و دل میں لچک پیدا کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ تعصبات کی سنگینی کے مقابل شاعری ہوا کے جھونکے کی تازگی اور پھولوں کی پتی کی لطافت رکھا دیتی ہے۔

ہمیں اس بات کی قطعاً خواہش اور ضرورت نہیں کہ شاعر خیام کو فلسفی، سائنس دان، طبیب وغیرہ مانا جائے۔ لیکن ہم یہ ضرور چاہیں گے کہ عمر خیام کو بحیثیت شاعر صحیح طور پر پہچانا جائے۔ کسی شاعر کو پہچاننے کیلئے اس کے کلام سے بڑا گواہ اور کوئی نہیں ہوتا

شاعر خیام کی ان رباعیات نے قبول عام اور دوام کی حد و وسعت بھی پار کر لیں۔ یہ شاعری اقوام عالم میں اپنا اعتبار قائم کر چکی ہے کہ اسے مزید کسی سند کی ضرورت نہیں۔

مذکورہ کتاب میں کڑا انتخاب کیا گیا ہے اور 50 رباعیات دنیا کی پانچ زبانوں میں دی گئی ہیں۔

ان رباعیات کے موضوع بالعموم فنا کے گرد گھومتے ہیں۔ مجھے تو ایک بھی رباعی ایسی نہ ملی جو لذت یا عشق کجی کی طرف لے جائے۔ یا جسے پڑھ کر طبیعت ناشگفتہ ہو جاتی ہے۔ ہر رباعی کی ہر بیت پر موت کا راگ الاپ رہی ہے۔ ایسے عالم میں کون زیرک اور دانا ہے جو بے حواس گھومنے کی تاب رکھ سکے گا ہاں مگر اس اداسی اور کرب کو گر صد بے وڑا سمجھا جائے تو غلط ہوگا کیونکہ شراب پینے کی دعوت صرف اسی لئے دی جا رہی ہے کہ یہ آخری بار ہے۔۔۔۔ کل کا سورج بزم کے چراغ بجھا دے گا۔ کل کی محفل حیات کی بہار اجاڑ دے گی ۔ کل کی رات آج کے دن کو کھا جائے گی۔۔۔ آپ بھولنا مت پہلے اس منظر حیات کو خیام کے الفاظ میں دیکھئے۔

وقت سحر است، خیز اے مایۂ ناز
نرمک نرمک بادہ خور و چنگ نواز
کاں ہا کہ بجایند نپایند دراز
واں ہا کہ شدند کس نمی آید باز

اٹھ کہ صبح ہوگئی۔ رندگی کی شراب کو دھیرے دھیرے پیا کر کہ تار کی موسیقی میں شامل ہو جا۔ یہی وقت ہے اُن کے لئے جو جیتے ہیں، اور انہیں بہت نہیں جینا۔ اور جو مر گئے ہیں وہ تو کبھی واپس نہ لوٹیں گے!

با بادہ نشیں کہ ملک محمود این است
از چنگ شنو کہ لحن داؤد این است
از آمدہ و رفتہ دگر یاد مکن
حالی خوش باش زانکہ مقصود این است

ہاتھ میں جام اٹھا لے، یہی محمود کی جاگیر ہے۔ موسیقی سن کہ یہی داؤد کی پکار ہے۔ رفت گذشت کا خیال دل سے نکال دے۔ حرم موجود میں خوش رہ کہ یہی مقصود زیست ہے۔

چوں عہدہ نمی شود کسی فردا را
حالی خوش دار این دل پر سودا را
می نوش بماہتاب اے ماہ کہ ماہ
بسیار بتابد و نیابد ما را

مستقبل کے ساتھ کون پیماں باندھ سکتا ہے؟ تو اپنے دلِ بیمار کے حال کا خیال رکھ، اے چاند جیسے محبوب چاند کے سامنے مے شراب پی کر آنے والے سالوں میں چاند بہت چمکے گا لیکن اسے دیکھنے کو ہم نہیں ہوں گے۔

خیام اگر ز بادہ مستی خوش باش
گر با صنمی دمے نشستی خوش باش
پایان ہمہ کار جہاں نیستی است
پندار کہ نیستی چو ہستی خوش باش

اے خیام! اگر شراب سے جی بہلتا ہے تو خوش ہو۔ اگر محبوب کی صحبت اچھی لگتی ہے تو بھی خوش ہو کیونکہ اس جہاں کی ہر شے کا انجام نیستی ہے۔ یہی سوچ اس عالمِ فانی میں تو زندہ ہے اور خوشی اختیار کر۔

خیام یہ دعوت دے کیوں دے رہا ہے اور صحبتِ محبوب کی طرف کس لئے بلا رہا ہے، یہ بھی خیام ہی کے الفاظ میں دیکھنا چاہیے۔ اور مدِ نظر رہے ان تمام رباعیات میں کیا ایک مصرعہ بھی لا ابالی پن کا مظہر نظر آتا ہے، جیسا کہ خیام پر الزام اُن کے ہم وطنوں کی طرف سے لگایا جا رہا ہے؟

بلکہ یہ شاعری تو میرے نزدیک کسی ایسے پیرِ فکر سوز کی رہی ہوگی جو علم کے دو گھونٹ اٹھا چکا ہوگا اور غضب کے صدمے جھیل چکا ہوگا۔

ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز
از روی حقیقتے نہ از روی مجاز
بازیچہ ہمی کنیم بر نطعِ وجود
افتیم بہ صندوقِ عدم یک یک باز

ہم لوگ کھلونوں کی مانند ہیں، یہی حقیقت ہے اور اسے جھوٹ مت جاننا۔ جب تک ہمارا وجود ہے ہم بھی زندگی کے رُخ پر کھیلتے رہتے ہیں۔ اور پھر فنا کے صندوق میں ایک ایک کر کے گر جاتے ہیں۔

دی کوزہ گری بدیدم اندر بازار
بر پارہ گلی لگد ہمی زد بسیار
واں گل بزبانِ حال با او می گفت
من ہمچو تو بودہ ام مرا نیکو دار

کل میں نے بازار میں ایک کمہار کو دیکھا۔ وہ گیلی مٹی کو انگلیوں سے گوندھ رہا تھا اور وہ مٹی کمہار سے کہہ رہی تھی کہ میں بھی کبھی تیری طرح رہی ہوں، میرے ساتھ نرمی سے پیش آ!

اسرار ازل را نہ تو دانی و نہ من
ایں حرف معما نہ تو خوانی و نہ من
ہست از پس پردہ گفتگوی من و تو
چون پردہ بر افتد نہ تو مانی نہ من

کائنات کے بھید نہ تجھ پر کھلے، نہ مجھ پر۔ یہ وہ پہیلی ہے جسے نہ تو بوجھ سکا نہ میں۔ ایک پردے کے پیچھے سے تیری میری بات چل رہی ہے۔ جب یہ پردہ درمیان سے اٹھے گا تو نہ تو باقی رہے گا نہ میں۔

آنانکہ محیط فضل و آداب شدند
در جمع علوم شمع اصحاب شدند
رہ زیں شب تاریک نبردند بروں
گفتند فسانہ و در خواب شدند

حق کے وہ دانشور جو یکتائے روزگار تھے۔ وہ جو دوستوں میں اپنے علم کی بدولت شمع محفل تھے۔ اصل میں وہ بھی فنا کی تاریک گزرگاہ سے باہر نہ نکل سکے۔ جیسے وہ ایک افسانہ سا خواب میں سنا کر خواب ہو گئے۔

بار بار اس انتخاب رباعیات خیام تک ہو، پانچ رباعیات مجھے ایسی ضرور ملیں جن کا موضوع ہے مذہب کی سچائی۔ اور اگر معاشرے میں جبر و استبداد کی حکومت ہو تو ایسی باتوں کے کہنے والے پر بہت سے فتوے دیے جاتے ہیں۔ مجھے یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ رباعیات اگر میں یہاں نقل کر دوں تو کیا ان کی اشاعت ممکن ہو گی؟ بہر حال گیارہویں بارہویں صدی عیسوی کے شاعر نے کیا حرف لکھا! مجھے یہ انتخاب شعرا لوگوں تک پہنچانے دیجیے۔ یقیناً ان رباعیات کو احاطہ تحریر میں لانے سے پہلے خیام نے مذہب کو جبر عقیدے کی اندھی تقلید، دین، اخلاق، محض اللہ اور روایتی تمدن کی فرسودگی کو بہت قریب سے برتا اور پرکھا ہوگا۔ نہ جانے خیام کے حساس دل و دماغ پر کتنے گہرے گھاؤ لگے ہوں گے تب جا کر اس نے واشگاف الفاظ میں یہ صدا دی ہو گی

می خور کہ ز دل قلت و کثرت ببرد
و اندیشۂ ہفتاد و دو ملت ببرد
پرہیز مکن ز کیمیائی کہ از او
یکجرعہ خوری ہزار علت ببرد

شراب پی، اور ہر ایک دہ کم اندیشی سے گزر جا۔ یہ کیا بہتر فرقوں کا فساد ہے۔ اس سے بیگانہ ہو جا اور ایسی شراب سے پرہیز مت کر کیونکہ یہ وہ دوا ہے جو ایک جام سے تمام بیماریوں کا خاتمہ کر دیتی ہے۔

امشب ی جام یکمنی خواہم کرد
خود را بدو رطل مے غنی خواہم کرد
اول سہ طلاق عقل و دین خواہم گفت
پس دختر رز را بزنی خواہم کرد

آج رات میں اتنی شراب پیوں گا کہ دو من جام میں بھر جائیں گا۔ پہلا کام یہ کروں گا کہ عقل اور دین کو تین طلاقیں دوں گا اور پھر انگور کی بیٹی کو نکاح میں لے آؤں گا۔

چوں در گذرم بباده شوئید مرا
تلقین ز شراب ناب گوئید مرا
خواہید بروز حشر یابید مرا
از خاک در میکده جوئید مرا

جب میں مر جاؤں، مجھے شراب سے غسل دینا اور میری تلقین پڑھنے کیلئے جام و مے کا اہتمام کرنا۔ اگر چاہتے ہو کہ روز آخر مجھ سے ملو تو مجھے میکدے کی دہلیز کی خاک میں ڈھونڈنا، میں وہیں ملوں گا۔

دارندہ چو ترکیب طبائع آراست
از بہر چہ او فگندش اندر کم و کاست
گر نیک آمد شکستن از بہر چہ بود
ور نیک نیامد این صور عیب کراست؟

خالق نے جو کئی مختلف طبائع متضاد و متنوع خصوصیات والی بنائیں۔ پھر ان میں کمی بیشی۔

زری جس کا کیا سوال تھا؟ گر تو دو دانے اور خوب ساتھ تھے تو پھر وہ توڑے کیوں گئے، اور اگر بُرے تھے تو

ان کی ساخت کا ذمے دار کون تھا؟؟

خورشید کمند صبح بر بام افکند
کیخسرو روز مہرہ در جام افکند
می خور کہ ندای عشق ہنگام سحر
آوازۂ اشربوا در ایام افکند

سورج نے آسمان کو مسخر کر کے رات کے بادشاہ نے شراب کے جام میں قسمت کے دانے اور چہرہ کو ڈال دی۔ عشق نے آواز سحرگاہی اور جیسے دے دے! اٹھو اور شراب پی کر دیا جام میں تیرا نام بھی لکھا ہوا ہے۔

خیام مبارکباد کے لائق ہے کہ جن حالات میں عام شاعر مایوسی کی انتہا پر پہنچ کر سر پیٹتے ہیں بھرتے اور آنسو بہانے کے کچھ نہیں کر سکتا، خیام نے اس کنارے پر بیٹھ کر زندگی کا رس کشید کیا۔ وجود کی ہستی میں رہ کر اور رقص کیا، فطرت کو محبت اور لطافت کی نظر سے دیکھا، محبوب اور مے سے مستی، لذت اور مسرت حاصل کی۔ اور یہ مسلسل حیات ایک جانفزا منظر، جیسے نظر کے سامنے ہیں اور یوں لگتے کہ موت کے پہلو میں بیٹھ کر اس مرد جری نے زندگی کا گیت گایا۔ خیام کا مشہور و معروف استعارہ جو انسانی وجود کیلئے استعمال کرتا ہے، جام کا ہے۔ جام جو زندگی کی شراب ختم ہونے کے بعد پھینک دیا جاتا ہے۔ اور اس ٹوٹے ہوئے جام کی مٹی سے دوسرا جام بنا دیا جاتا ہے۔ جام بننے اور ٹوٹنے کا یہ تسلسل مرگ و حیات کا تسلسل ہے۔ زندگی شراب کی صورت میں سے جام اور صراحی میں پیش پینے کی تعبیر کئے ہوتا ہے۔ یوں کبھی کبھی خیام کی شراب انگور استعارے میں ڈھل جاتی ہے۔ گویا وجود جام اور روح شراب سے بدل جاتے ہیں۔

اس طرح وقتاً فوقتاً ایرانی شعراء اور مفکر جو شاعر خیام کے ہاں معرفت ڈھونڈتے ہیں اور ' مرد آگاہ کا نام دیتے ہیں، دیکھئے غلط بھی نہیں!

پروفیسر ڈاکٹر خیر اللہ نے تحقیق خیام کے بارے میں کی ہو لیکن وہ ایرانی مٹی کے اس خمیر سے ناآشنا بھی تو ہو سکتا ہے جہاں

بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

ہاں اتنا ضرور ہے کہ خیام نے اپنے شعری اظہار کو صرف اور صرف معرفت اور تصوف کے پردے میں نہیں ڈھانپا۔ جہاں اُسے کوئی پیغام دینا ہے، کسی روایت سے انحراف کرنا ہے، کسی جہت سے پردہ اُٹھانا ہے، وہاں وہ بے نقاب الفاظ میں اپنی بات کہہ گزرتا ہے۔ اُس کی شرب زیست، کثرت بیشتر شرب انگوری نظر آتی ہے۔ وہ جسم کو محروم راحت نہیں رکھنا چاہتا۔۔۔ اور بہر صورت موت کی آخری ہچکی سے پہلے عمر خیام حیات کا جشن منانا چاہتا ہے۔۔۔ کیونکہ

لب بر لب کوزہ بردم از غایت آز

تا زو طلبم واسطۂ عمر دراز

لب بر لب من نہاد و می گفت براز

من ہمچو تو بودہ ام دمی با من ساز

اور جب مے کے پیالے کے ہونٹوں پر ہونٹ رکھے اور طویل زندگی کا راز جاننا چاہا، پیالے نے ہونٹ میرے ہونٹوں پر رکھ کے سرگوشی کی اور کہا: میں بھی کبھی تیری ہی طرح تھا، تو جب تک جیتا ہے، مجھ سے اپنی پیاس بجھا، کیونکہ یہی زندگی ہے۔

◆◆◆

متن، سیاق اور تناظر

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

متن کا تصور معنی کے بغیر نہیں کیا جاسکتا، اس لیے نہیں کہ انسانی ذہن معنی سے تہی کسی مظہر کا تصور کرنے سے قاصر ہے (مثلاً زین مت میں انسانی ذہن کی معراج مطلق خالی پن کا تجربہ کرنا ہے اور اس کے پیروکار اس تجربے سے گزرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ مطلق خالی پن اپنی جگہ با معنی تجربہ ہے۔ یا معنی سے تہی کوئی مظہر ممکن نہیں) بل کہ اس لیے کہ متن کا اطلاق ہوتا ہی اس تحریر پر ہے جو کسی نہ کسی معنی کی حامل ہو۔ پرانی مشرقی تنقید میں اسے کلامِ تام اور کلامِ مفید کہا گیا ہے۔ متن کے معانی کا ماخذ کیا ہے؟ ان معانی کا تعین کرنے کا مجاز کون ہے؟ کن شرائط کے ساتھ؟ شرحیات/تعبیریات کا یہ بنیادی سوال ہے جو ان علوم کی پرانی اور نئی شکلوں میں برابر موجود رہا ہے۔ اس سوال کی برابر موجودگی کا مطلب یہ نہیں کہ سوال کو کبھی سنجیدگی سے نہیں لیا گیا اور گاہے ماہے اس پر سطحی سی نگاہ ڈالی جاتی رہی ہے اور نہ یہ مطلب ہے کہ شرحیات و تعبیریات اور ادبی تنقید کو اب تک کوئی عظیم دماغ میسر نہیں آیا جو اس سوال کا تسلی بخش جواب دے سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سوال جس قدر تعبیر و تنقید سے متعلق ہے، اسی قدر انسان کے ادراک، تعقل اور تخلیقی عمل سے وابستہ ہے اور یہ نہایت گہرے اور پیچیدہ مظاہر ہیں۔ بنا بریں ان پر مسلسل غور و فکر جاری ہے۔ ابتدائی سطح پر متن کی تعبیر، متن کے ادراک و تعقل کے مساوی ہے۔ لہٰذا متن کے معانی کا تعین ایک فلسفیانہ سوال بھی بن جاتا ہے اور اس سوال کے مدلل و موجہ جوابات دیے گئے ہیں۔

متن میں معانی کہاں سے آتے ہیں اور ان کی تفہیم اور تعیین کیسے کر ہو سکتی ہے؟ یہ سوال خود متن کے تصور سے جڑا ہوا ہے۔ یعنی متن کیا ہے، کیوں کر وجود میں آتا ہے؟ اس کے جواب میں متعدد

ایسے اشارے مل جاتے ہیں جو پہلے سوسیر کے بعض جوابات فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً متن کے قدیم تصور کے مطابق یہ شرط لازم ہے کہ متن وہ کتاب یا وہ الفاظ ہیں جنھیں کسی مصنف کی اصل تصنیف کتاب اور اصل الفاظ قرار دیا گیا ہو، نیز انھیں کتاب کے حاشیوں، تبصروں، اشاریوں وغیرہ سے الگ کیا گیا ہو جنھیں صاحبِ کتاب کے علاوہ کوئی شخص لکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں (اس میں مشرق و مغرب کی تخصیص نہیں) نہ تو متن کا تصور مصنف کے بغیر کیا جا سکتا ہے اور نہ مصنف کے تصنیف کردہ متن میں کسی قسم کی تحریف، اضافے اور ترمیم کی اجازت ہے۔ گویا جو مصنف سے منسوب ہو وہی مستند ہے، اس لیے مصنف ہی متن کے معانی کا واحد ہے اور متن کے معانی کا تعین منشائے مصنف ہی سے ممکن ہے۔ اس تصورِ متن پر مذہبی متن کے تصور کا غلبہ کس قدر ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ جس طرح مذہبی متن کی لغوی اور تمثیلی تعبیر میں منشائے الٰہی کو فوقیت حاصل ہوتی ہے اور مذہبی متن کی تعبیر و تفسیر میں اختلافات دراصل منشائے الٰہی کو متعین کرنے کی دو یا زیادہ مساعی کا نتیجہ ہوتے ہیں جو خدا کی منشا کو ٹھیک ٹھیک جان لینے کا دعویٰ نہیں کر سکتیں، اسی طرح بشری متون کی تعبیر میں، ان متون کے مصنفین کی اصل منشا تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ عیسائی دنیا میں، دونوں متون کی تعبیر میں اوّل اوّل بائبل کی متنی تنقید کے اصولوں ہی کو مدِنظر رکھا گیا اور مسلم دنیا میں ادبی متون کی تدوین میں تدوینِ حدیث کے اصولوں سے کام لیا گیا گویا دونوں جگہ مصنف کو "مقدس" سمجھا گیا۔

متن کے قدیم تصور میں سیاق کا مبہم احساس موجود ہے اور یہی تو متن کے معانی کا واحد قرار دیا گیا ہے۔ یہ سیاق مصنف کا منشا ہے۔ منشائے مصنف تک رسائی کا طریقہ بھی سادہ ہے۔ اگر مصنف کے اصل الفاظ متعین ہو جائیں تو جو کچھ ان سے مستفاد ہوتا ہے، وہی مصنف کا منشا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہاں منشائے مصنف کا تصور بے حد سادہ ہے اور یہ پوری طرح متن کے اصل الفاظ میں ظاہر ہے۔ اس تصور میں جو تناقض (پیراڈاکس) موجود ہے، اس کی طرف دھیان نہیں۔ اگر منشا مصنف کا ہے تو اصولاً اسے مصنف کے شعور و تعقل میں موجود ہونا چاہیے لہٰذا متن کی تعبیر یا متن کے معانی کے تعین میں اس شعور و تعقل کی طرف رجوع کرنا چاہیے جو متن سے پہلے اور متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔ چوں کہ متن کے قدیم تصور میں اس پہلو کی طرف توجہ نہیں، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جسے منشائے مصنف کہا جاتا ہے وہ

دراصل منشائے متن ہے۔

متن کے کلاسیکی تصور میں مذکورہ پہلو کی طرف بہت تھوڑی سی توجہ تھی ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں متن کی جگہ کلام اور جملے کی اصطلاحیں برتی گئی ہیں۔ دونوں کو کم و بیش ایک ہی مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ جملے کو خبریہ اور انشائیہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ گویا خبریہ متن اور انشائیہ متن پر بحث کی گئی ہے۔ انشائیہ متن میں چونکہ منشائے مصنف زیرِ بحث ہی نہیں لایا جاتا۔ اہم بات یہ ہے کہ خبریہ متن میں صدق و کذب کا سوال اٹھایا گیا ہے۔ اس سوال پر بحث بڑی حد تک مصنف کے شعورِ باطنی کی کارکردگی کو مَس کرتی ہے۔ نجم الغنی رام پوری کے مطابق "صدق سے نفس الامر اور واقع کے مطابق ہونا ہے اور کذب یہ ہے کہ واقع اور نفس الامر کے ساتھ مطابقت نہ ہو۔"(1) یعنی خبریہ متن میں، متن کی خبر یا معنی کے تعین کے لیے، متن سے باہر اور متن سے پہلے مصنف کے شعورِ باطنی کو بطور سیاق زیرِ بحث لایا جا سکتا ہے کہ صدق اور کذب اصلاً تصورات ہیں جو شعور ہی میں مرتب ہوتے ہیں۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک ایسی محدود بحث کا دروازہ تھا، جس پر فقط دستک دی گئی۔ اندر داخل ہونے کی کوشش کی جاتی تو تعبیرِ متن میں ایک عظیم پیش رفت ہوتی!

حقیقت یہ ہے کہ متن کا کلاسیکی تصور مذہبی اور ادبی متن میں حدِ فاصل کھینچنے کا نتیجہ ہے۔ یہ حدِ فاصل ہمیں متن کے سیاق کے تصور کو وسیع کرنے میں صاف نظر آتی ہے۔ قدیم تصورِ متن میں، سیاق محض مصنف کا منشا تھا جو اس کے اصل الفاظ کے تعین کے بعد ظاہر ہوتا چلا جاتا تھا۔ کلاسیکی تصورِ متن میں بھی منشائے مصنف کو متن کے معنی کا سرچشمہ قرار دیا جاتا ہے، مگر یہاں منشائے مصنف کا سیاق وہ شعورِ باطنی ہے، جس کے بارے میں حتمی طور سے کوئی بات کہنا ممکن نہیں۔ اس میں ایک سے زیادہ گنجائشیں ہیں۔ حالی اصلیت کی بحث میں یہ نکتہ پیش کرتے ہیں۔

> جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے، وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہے۔(2)

گویا ادبی متن کے معانی کا ماخذ مصنف کا وہ شعورِ باطنی ہے جو مطلق ہے اور مرکزیت کا حامل ہے۔ حالی کی توضیح کے مطابق، اس میں نفس الامر اور لوگوں کے عقائد ہو سکتے ہیں۔ ان کا

خالق مصنف نہیں، بل کہ محض اس کا حامل ہے۔ جہاں تک عقیدہ کا تعلق ہے تو یہ درِ حقیقت، نفس الامر یا لوگوں کے اعتقادات سے متعلق مصنف کی رائے ہے (عربی میں عقیدہ کا مفہوم ہی میرے پیشِ نظر ہے) لہٰذا مصنف کا عقیدہ یا مثالیں پہلے سے موجود تصورات حقیقت اور "اعتقادات" کے سیاق میں مرتب ہوتا ہے۔ اسی طرح نفس الامر ایک مطلق تصور نہیں۔ ایک شاعر کے لیے جو بات نفس الامر ہے دوسرے کے لیے وہ اضافی تصور ہے۔ مثلاً شاہ نیاز کا یہ شعر

ادھر کی نہیں جانتے رسم و راہ
میاں! ہم تو باشندے ہیں پار کے

صوفیانہ اعتقاد میں نفس الامر کا درجہ رکھتا ہے۔ صوفی پار یعنی اخروی زندگی پر توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور ادھر یعنی دنیوی زندگی کی رسم و راہ سے علاحدہ رہتے ہیں۔ گویا صوفی کے لیے ان دیکھی زندگی حقیقی اور نفس الامر ہے، مگر سائنسی تصور کائنات کے حامل شخص کے لیے ادھر کی زندگی ہی نفس الامر ہے اور اسی کی رسم و راہ پہچانتا ہے۔ چناں چہ نفس الامر سے متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ یہی معاملہ اعتقادات کا ہے۔ تمام اعتقادات اضافی ہیں۔ کسی کے لیے ایک عقیدہ ایمان، دوسرے کے لیے محض گمراہی ہے۔ ایک کا صدق، دوسرے کا کذب ہو سکتا ہے یا ایک بات ایک سیاق میں صدق، دوسرے سیاق میں وہی بات کذب ہو سکتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مصنف کا وہ شعور/عالم جو متن کی تخلیق کا ذمے دار ہے، مطلقیت اور مرکزیت نہیں رکھتا۔ اس میں نفس الامر کے ایک سے زائد تصورات اور مختلف اور بعض صورتوں میں باہم متضاد اعتقادات نہ صرف موجود ہو سکتے ہیں، بل کہ متن میں بھی منتقل ہو سکتے ہیں۔ یہ حقیقت متن کے معانی متعین کرنے کے لیے وسیع سیاق مہیا کرتی ہے۔ کلاسیکی مشرقی تنقید میں یہ ایک انقلابی تصور تھا۔ اگر اسے وسعت دی جاتی اور اس کی بنیاد پر باضابطہ نظریہ سازی کی جاتی تو متن کے اس جدید تصور تک رسائی حاصل کی جا سکتی تھی، جس کے مطابق متن کا سیاق ثقافت ہے اور مصنف کا شعور فاعل زبان اور دیگر اعتقادات و رسمیات کی آماج گاہ ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے متن کے کلاسیکی مشرقی تصور کے ایک اہم نکتے کی وضاحت ضروری ہے۔ اس تصور کا ایک مضمر نکتہ یہ ہے کہ متن ایک 'بند نظام' نہیں ہے جیسا کہ عام طور پر سمجھا گیا ہے۔ متن کی تشکیل کسی عدم یا خلا سے نہیں ہوتی، بل کہ حقیقت کے تصورات، اعتقادات، ثقافتی رسمیات کے اس

مجموعی نظام کے اندر ہوتی ہے جو کسی ثقافت میں، ایک تاریخی عہد میں موثر ہوتا ہے۔ مصنف اس مجموعی نظام کو خلق نہیں کرتا، اسے جذب کرتا ہے؛ اس سے متعلق اپنا حصہ یا اپنی تفہیم یا تفاعل مرتب کرتا ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب مذکورہ مجموعی نظام میں کسی ایک مقام پر مصنف اپنی حسی قوت مرتکز کرتا اور خود کو اس کے ساتھ متشخص کرتا ہے تو وہ اپنا تفاعل مرتب کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور یہی تفاعل اس کے متن کے حدود متعین کرتا ہے۔ اس کے باوجود متن کے حدود مجموعی ثقافتی نظام سے ماورا نہیں ہوتے۔ ہم اس متن کے حدود اور ان حدود میں واقع معانی کے تعین کے لیے اس ثقافتی نظام ہی کو بالکل اسی طرح بنیادی حوالہ بناتے ہیں، جس طرح کسی لفظ کے معانی کے سلسلے میں متعلقہ زبان کو بطور سیاق سامنے رکھتے ہیں۔

متن کے اس تصور (کہ متن 'خود نظام' نہیں ہے) کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب کسی ثقافت کے اس مجموعی نظام میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی رونما ہو جاتی ہے، جس میں متن تصنیف ہوا تھا، یا پھر متن کو کسی دوسری ثقافت میں پڑھا یا پڑھایا جانا مقصود ہو۔ مثلاً شاہ نیاز کے درج بالا شعر کا مفہوم تصوف سے عاری یا بیرون ہندوستان میں سرے سے قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ اسے صوفیانہ تصور حقیقت کی حامل ثقافت ہی میں 'ڈی کوڈ' کیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ شعر ایک خود نظام ہوتا تو اس کا کوئی سیاق نہ ہوتا یا ہر سیاق میں یکساں طور پر قابل فہم ہوتا۔ یہ درست ہے کہ اس شعر کو ایک دوسرے تناظر میں پڑھا جا سکتا ہے اور اسے ایک غریب الوطن کی اجنبیت و علاحدگی (ایلی نیشن) کے مفہوم میں لیا جا سکتا ہے، مگر واضح رہے کہ اس صورت میں سیاق وہی رہتا ہے، تناظر تبدیل ہوتا ہے (دونوں کا فرق آگے آئے گا)۔ متن کے سیاق میں مصنف کا عندیہ مثلاً کہیں گم ہو سکتا ہے، مگر تناظر میں تو مصنف کا عندیہ یکسر منہا ہو جاتا ہے۔ یہی صورت اردو کے کلاسیکی ادب، خاص طور پر داستان، قصیدے، مثنوی اور کسی حد تک غزل کے ساتھ ہے۔ 1857ء کے بعد ہماری ثقافت میں بنیادی نوعیت کی تبدیلی واقع ہوئی۔ اس کے نتیجے میں برصغیر پاک و ہند کا ذہن اس مجموعی ثقافتی نظام سے کہیں علاحدہ، کہیں جزوی اور کہیں بے تار ہو گیا، جس نے مذکورہ اصناف کی تخلیق کو ممکن بنایا تھا۔ لہٰذا اصناف ہمارے لیے اسی وقت بامعنی ہو سکتی ہیں، جب ان کے اصلی سیاق، اٹھارویں تا انیسویں صدی کے مجموعی ثقافتی نظام کو ملحوظ رکھا جائے۔

متن کے کلاسیکی مشرقی تصور اور متن کے جدید مغربی تصور میں بنیادی نوعیت کا فرق نظر نہیں آتا۔ شاید اس لیے کہ ادبی متن کی ساخت ہر جگہ یکساں ہے۔ متن کا جدید مغربی تصور رولاں بارت کے

مشہور مضمون "مصنف کی موت" میں پیش ہوا ہے۔ اسی مضمون کے درج ذیل حصے کو اب تک پیش کی گئی معروضات کی روشنی میں پڑھیے۔

"ہمیں اب معلوم ہے کہ متن، واحد الٰہیاتی معنی (آمرِ کاذ کا پیغام) کے حامل لفظوں کی ایک سطر نہیں ہے، بل کہ ایک کثیر ابعادی عرصہ (Space) ہے، جس میں متنوع تحریریں، جن میں سے کوئی انفرادی و تخلیقی نہیں، آمیز اور متصادم ہوتی ہیں۔ متن ان حوالہ جات کا نسیج ہے جو ثقافت کے بے شمار مراکز سے اخذ کیے گئے ہوتے ہیں۔(3)

(ترجمہ راقم)

جیسا کہ وضاحت کی جا چکی ہے، کلاسیکی مشرقی تصورِ متن، متن کے قدیم مذہبی تصور سے وضع اخذ تھا۔ مذہبی متن کا کاذ اور قدیم تصورِ متن، آمرِ کاذ کی تخلیق سمجھا گیا ہے، چنانچہ دونوں کو صرف ان کے خالق کے منشا کی روشنی ہی میں پڑھا جاتا رہا ہے۔ یہاں منشائے خالق ہی، متن کا مبادی اور مخفی مرکز اور بیانیہ رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ کلاسیکی تصورِ متن میں مصنف کے ایک سے زائد تصورات، اعتقادات اور مسلمات اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ انھی کے تانے بانے سے متن تشکیل ہوتا اور انھی کے میل ہی حوالے سے متن قابلِ فہم ہوتا ہے۔ اسی سمجھنے کی مدلل توضیح بارت نے کی ہے۔

بارت کی توضیح میں متن کے تین نکات اہم ہیں۔ ایک یہ کہ متن کثیر الابعاد عرصہ ہے، ایک ایسا مکان، جس میں متعدد جہات ہیں۔ متن کی مکانیت سے جداگانہ اور قابلِ شہود شناخت مسدود رہتی ہے اگر جہات کی کثرت، متن کی مکانیت کو پائیدار قائم نہیں ہونے دیتی۔ متن کی جہات دراصل وہ متنوع تحریریں ہیں، جنھیں دوسرے متون سے مستعار لے کر مصنف نے خلق کیا ہے۔ یہ مسلسل باہم تکراری اور گلے مل رہی ہیں، نتیجے میں چنگاریاں پیدا ہو رہی ہیں، جلوے رونما ہو رہے ہیں۔ یعنی معانی کے عالم طلوع ہو رہے ہیں۔ یہ دوسرا نکتہ ہے۔ تیسرا نکتہ دراصل اس سوال کا جواب ہے کہ اگر معانی کے عالم کا خالق مصنف نہیں تو کون ہے۔ بارت کے نزدیک یہ ثقافت کے معدود مراکز ہیں۔ انھی مراکز سے متنوع تحریریں برآمد ہوتی اور متن کا عرصہ تشکیل دیتی ہیں۔

ان معروضات کی روشنی میں غالب کے اس متن کا مطالعہ کیجیے

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

شارحینِ غالب نے اس شعر کی تشریح و تعبیر میں طرح طرح کی نکتہ آفرینیاں کی ہیں۔ مثلاً شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک "روتے" اور "ویرانی" میں دو ربط ہیں۔ ایک تو یہ کہ مسلسل آہ و زاری کی آوازوں سے اکتا کر لوگوں نے گھر چھوڑ دیا ہے اور ویرانی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرا اور زیادہ لطیف اشارہ یہ ہے کہ کثرتِ اشکباری نے سیلاب کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ سیلاب میں لوگ گھر سے نکل بھاگتے ہیں۔ سیلاب کی ویرانی سے ایک اور نکتہ پیدا ہوتا ہے اور وہ یہ کہ جب دوسرے لوگ گھر خالی کر جاتے تو متکلم وہاں موجود کیا کر رہے ہیں۔(4) منظور حسین یاد کے مطابق "غالب نے اس شعر میں تنہائی کا ذکر واضح طور پر نہیں کیا بلکہ یہ کہا ہے کہ گھر ویران کا وہ اس دور میں مراد لیا ہے کہ اس میں ذات کی تنہائی کی گنجائش ہے۔ رونے کی صورت میں یہ کہ گھر سمندر بن گیا اور جبر کی صورت میں بیابان گھر وہی بات، اس کے گھر کی ویرانی سمندر کی ویرانی اور بیاباں کی ویرانی ہے۔"(5) جب کہ پرتو روہیلہ کی نظر میں "ناسخ نے شاعر سے کہا کہ اگر تم اس قدر روتے تو تمہارا گھر ویراں نہ ہوتا۔ اس پر شاعر جواب دیتا ہے کہ نہیں ایسا نہیں۔ یہ گھر تو عشق کا ہے اس کی قسمت میں ویرانی لکھی ہے۔ اب اپنے دعوے کے ثبوت میں کہ نہ روتے تب بھی ویراں ہوتا، شاعر یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ جیسے دریا ہوتا وہاں بیابان ہوتا۔ یعنی اگر نہ روتے تو وحشت صحرا کی اختیار کر لیتے اور گھر بیابان ہو جاتا۔"(6)

ایک ہی متن کی یہ تمام مختلف تعبیریں ہیں۔ تعبیروں کے اختلاف کی کئی وجوہ ہیں۔ ایک وجہ یہ کہ ہر شارح کا زاویۂ فکر مختلف ہے۔ ہر ایک نے اس متن کو اپنے زاویۂ نظر سے دیکھا اور پرکھا ہے (تاثر کی بحث آگے آ رہی ہے) دوسری وجہ اس اصول پر اصرار ہے کہ ہر متن چار چار طرح کے معنی رکھتا ہے (بارت کے نظریے میں کئی جہت رکھتا ہے) البتہ ہر شارح نے غالب کے متن کی نئی دریافت کی طرف تک رسائی کی کوشش کی ہے۔ دراصل سمجھنے والی بات یہ ہے کہ متنِ غالب کی مختلف شرحوں کا جواز کیا ہے؟ شارح اپنی تعبیر یا شرح کیوں کر قائم کرتا ہے اور اسے درست ثابت کرنے کے لیے دلائل کہاں سے لاتا ہے؟ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس متن کے معنی متعین کرنے کے تمام دلائل اسی متن سے لائے گئے

ہیں، جس میں متن لکھا گیا تھا یا اب جس میں متن پڑھا جا رہا ہے۔ اب جو شارح اس ''ثقافت'' کا جتنا علم رکھتا ہے اور اس ثقافت کے ان مقامات اور مراکز کو نشان زد کر سکتا ہے جن کا واضح یا مخفی رشتہ زیرِ بحث متن سے ہے، اس کی شرح اتنی ہی بہتر اور قابلِ قبول ہوگی

حقیقت یہ ہے کہ متن کی تعبیر کا سارا عمل، متن کی تشکیل سے متعلق تصورات سے انگیز ہوتا ہے۔ مگر کیا مذکورہ بالا شرحوں میں متن کی تشکیل کے پورے تصور کو گرفت میں لے لیا گیا ہے اور اب اس متن کی کسی نئی تعبیر کی حاجت باقی نہیں؟ اصل یہ ہے کہ غالب کے متن کی مذکورہ شرحوں کے مطالعے سے اس احساس کو تقویت ملتی ہے کہ یہ متن ''پابندِ نظام'' نہیں، ایک ''کثیر الجہاتی عرصہ'' ہے اور اس میں ''متعدد تحریریں'' آمیز اور متصادم ہوتی ہیں اور ان تحریروں کا ماخذ، ثقافتی، شعریاتی مراکز ہیں، مگر وہی ''کثیر الجہاتی عرصے'' کی پوری وسعت نہیں کی گئی۔ مثلاً زیرِ بحث متن میں ایک دو جہتیں توجہ طلب ہیں۔ ایک یہ کہ اس متن میں کون متکلم ہے؟ ضمیر متکلم ''ہم'' کس کا مصور ہو رہا ہے؟ کیا یہ غالب ہیں؟ اگر غالب ہیں تو کیا بطور شخص ہیں یا شاعر؟ اگر بطور شخص ہیں تو کیا ایک فرد ہیں کردار ہیں یا کسی ایک گروہ یا پوری نوعِ انسانی کے نمائندہ ہیں اور اگر شاعر ہیں تو کیا اپنی ذاتی شاعرانہ حیثیت میں گویا ہیں یا اردو شاعروں کے پورے تمام شاعروں کے نمائندے کے طور پر؟ ہمارے پاس کیا معیار ہے جو یہ تعین کرے کہ غالب بطور شخص تکلم کر رہا ہے یا غالب بطور شاعر؟ ایک قرینہ یہ ہو سکتا ہے کہ تکلم کس سمت ہے؟ کسی دوست سے؟ اردو غزل کے روایتی کردار ناصح سے؟ محبوب سے؟ اہلِ جہاں سے یا خود سے؟ ظاہر ہے یہ تمام باتیں غیر متعین ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس متن میں ''اسلوبی ''ہم'' تو موجود ہے مگر کسی واحد تشخص کی حامل نہیں اور اسی لیے نہیں کہ یہ کئی ثقافتی و شعریاتی مراکز سے وابستہ ہے۔ بلاشبہ اس ''ہم'' کو تشخص دینے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ اسے قرینے سے غالب بطور شخص یا غالب بطور شاعر کی آواز قرار دیا جا سکتا ہے مگر حتمی طور پر یہ کہنا ممکن نہیں کہ یہ خود کس کی آواز ہے۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک شخص کی آواز ہے جسے یقین ہے کہ ''گھر'' ہر صورت ویران ہونا ہے۔ وہ چاہے ہم وطنوں یا اپنے ہمسایوں کو اطلاع دے، ماتم یا خبردار کر رہا ہے یا ایک ایسے شاعر کی آواز ہے، جس کا اعتقاد ہے، جسے یہ ادراک حاصل ہے کہ سالی مساعی کا حاصل

سوال ہے۔ وہ نوع انسانی سے مخاطب ہے۔ مگر یہیں سے تعبیر متن کے مزید گمبھیر مسائل جنم لیتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں "گھر" سے کیا مراد ہے؟ جس طرح متن کی "اساس" واضح نہیں ہے، اسی طرح "گھر" کے معنیاتی اطراف کھلے ہیں۔ کیا گھر انسانی وجود ہے یا گھر وہ ہے جس میں محبوب قیام کرتا اور بستا ہے یا وطن ہے؟ گھر کنایہ ہے یا مجاز مرسل؟ یا گھر سے مراد وہ ہے، جہاں پوری نوع انسانی کا قیام ہے، جو انسان کا عارضی ٹھکانا ہے؟ کیا گھر علامت ہے؟ لطف کی بات یہ ہے کہ تمام پہلو ممکن یا معنی ممکن ہیں۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ پورے متن کے اطراف کھلے ہیں اور ہم جیسے جیسے اس متن کی قرأت کرتے جائیں گے مسلسل معنی ملتوی ہوتا جائے گا اور آخر میں ہمارا سامنا ایک انتشار سے ہوگا۔ اس متن کے معنیاتی سلسلوں کو ایک نامکمل گرفت انتشار میں بدلنے سے جو بات روک رہی ہے، وہ اس متن کا دوسرا مصرع ہے جو در اصل ایک امکان ہے۔ صحرا اگر گھر ہوتا تو بیاباں ہوتا۔ بیاباں، جب آبادی سے مربوط ہے، یعنی وہ صحرا یا دشت جو پانی نہ ہونے سے وجود میں آئے۔ گویا پانی کی فراوانی یا پانی کا قحط ایک ہی ازلی صورت پر منتج ہوتے ہیں جو ویرانی ہے۔ ہم متن کی تعبیر میں گھر اور بیاباں دونوں کو بطور استعارہ بھی لے رکھ سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ فطری بلائیں، بیماریاں، غربت، بدحالی کا سیلاب ہو یا پانی اور استعماری تہذیب کا سیلاب ہو جو کسی سرمایہ مسلط کا سیلاب ہو، ہمارے وطن، ہمارے کلچر اور ہمارے وجود کو ہمیشہ کھوکھلا کر دے گا۔

اس مقام پر یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ متن کی ایک سے زائد تعبیروں کا جواز کیا ہے اور ہم کسی ایک تعبیر کو درست اور دیگر کو غیر ضروری قرار دینے کا فیصلہ کر سکتے ہیں، جبکہ کیا ہم یہ فیصلہ کرنے کے مجاز ہیں؟

دوسرے سوال کے پہلے حصے کو لیجیے۔ ادبی متن کی ایک سے زائد تعبیروں، کثرت معانی، ابہام کی پہلوداری کو عام طور پر پسند کیا جاتا ہے۔ یہی نہیں، کسی متن کے جمالیاتی مرتبے کے تعین میں اسے ایک معیار کے طور پر بھی تسلیم کیا جاتا ہے۔ ادبی متن کی کثرت تعبیر اور کثرت معانی کے کئی اسباب بتائے جاتے ہیں جن میں ایک سبب متن میں علامت کی کارفرمائی ہے۔ گویا یہ مان لیا گیا ہے کہ علامتی [illegible] متن

تشکیل دیا گیا ہو تو اس میں معانی کے امکانات زیادہ ہوں گے۔ چنانچہ جدید دور میں ابہام، بعید استعارات اور غیر معروف علامتوں کے حامل متن ہی کو کثرتِ معانی کا حامل گردانا جاتا ہے اور اسی متن کی شرح و تعبیر پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ اس امر کی نمایاں مثال کلامِ غالب کی ہے۔ حالانکہ ہر متن میں تعبیرات اور معانی کی کثرت ممکن ہے، صرف اس لیے نہیں کہ کوئی متن ابہام سے خالی نہیں ہوتا (ولیم ایمپسن کی ابہام کی سات قسمیں یاد کیجیے) بلکہ اس لیے بھی کہ کوئی متن الگ تھلگ (isolated) نہیں ہوتا۔ وہ معنی کے اس جاری عمل کا حصہ ہوتا ہے جو متن کی تشکیل سے پہلے، متن کے باہر اور متن کی تشکیل کے بعد زبان، ثقافت، تاریخ، آئیڈیالوجی وغیرہ میں رواں ہوتا ہے۔ اسی جانب ہلکا سا اشارہ ہمیں [illegible] میں ملتا ہے۔ علمائے [illegible] کی میاں ہے جامع اور صدی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے معنی کا تحمل رکھتا ہو۔(7) گویا مشرقی علمِ بلاغت میں یہ اصول تسلیم کیا گیا

ہے کہ قائل کا مقصود یا منشا ایک، کلام کی عمومیت میں سے نشان ہو سکتا ہے۔ قائل (یا شاعر) کے منشا سے پرے کلام کی عمومیت حاوی ہے کیوں کر حاوی ہے، اس کا ہمیں جواب حالی کے یہاں نہیں ملتا مگر اس بات پر زور بہر حال ملتا ہے کہ متن، مصنف کے مقصود کو عبور کر جاتا ہے۔ ہمیں اس بات کا علم متن کی قرأت ہی سے ملتا ہے۔ نہ صرف مصنف کے منشا سے ہٹ کر متن کی تعبیر کی جاتی ہے بلکہ ایک سے زائد تعبیریں بھی ممکن ہیں اور جو بات زائد تعبیروں کو ممکن بناتی یا ان تعبیروں کا جواز ہوتی ہے، وہ کلام کی عمومیت ہے، جس پر قائل یا کسی دوسرے شخص کے واحد معنی کا پہرہ نہیں ہوتا، جو متن کی تشکیل سے پہلے زبان، روایت، شعریات، تاریخ میں موجود و کارفرما ہوتی ہے۔ عبدالصمد کے مطابق ادب (متن) کی معنوی قوت ان عوامل کی مختلف، مشروط ہوتی ہے جو اس سے باہر لیکن ہمیشہ اس سے مربوط ہوتے ہیں۔ یہ عوامل متن کا افق تعبیر کرتے ہیں۔ اس افق کے علاوہ متن تک رسائی کا کوئی دوسرا طریقہ ممکن نہیں۔(8)

یہ بات طے ہے کہ متن کی تعبیر کے لیے متن کے افق سے رجوع لازم ہے مگر متن کے افق کی اصطلاح مبہم ہے۔ اس میں متن سے باہر حوالہ جات کی طرف اشارہ موجود ہے لیکن یہ واضح نہیں کہ کس قسم کے حوالہ جات؟ کیا ہم متن سے باہر پوری زبان، روایت، شعریات اور پوری تاریخ کو متن کا افق قرار دے سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب ہاں میں ہے تو متن کی تعبیروں کی کثرت کی کوئی حد ہی نہیں ہوگی۔

ہم متن کے ہر لفظ کے بیرونی حوالہ جات کی توضیح کرتے چلے جائیں اور آخر میں خود کو ایک عالمِ انتشار میں گھرا پائیں۔ ہمیں تعبیر کی کثرت اور تعبیر کے انتشار میں فرق کرنا چاہیے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب "متن کے تناظر" کی لامحدودیت کے تصور کو ترک کریں اور اس کے حدود مقرر کریں۔

متن کے حدود متعین کرنے کا مطلب دراصل متن کی تعبیر کے بعض طریقوں کی دریافت اور بعد ازاں ان کی جانچ ہے۔ دو طریقے بطور خاص قابلِ ذکر ہیں۔ متن کو سیاق میں پڑھا جائے یا تناظر میں۔ سیاق (Context) اور تناظر (Perspective) میں عام طور پر فرق محسوس کیا جاتا مگر حقیقت یہ ہے کہ دونوں میں وہی فرق ہے جو شے اور ناظر یا متن اور قاری میں ہے۔ سیاق کا تعلق متن سے اور تناظر کا قاری سے ہے۔ تاہم متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار ہے اور یہ آگاہ جب کہتے ہیں کہ "تناظر کے بغیر کوئی معنی مرتب نہیں ہو سکتا [اور] تناظر کی تبدیلی سے ہی کائنات میں کی [تبدیلی] واقع ہوتی ہے۔"(9) تو ان کا اشارہ سیاق اور تناظر دونوں کی طرف ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ متن کی تعبیر میں دونوں کا کردار یکساں نہیں ہوتا۔ سیاق کی رو سے متن کی تعبیر میں ایک طرح کی معروضیت جبکہ تناظر کی رو سے تعبیر متن میں ایک قسم کی موضوعیت ہوتی ہے۔

سیاق دراصل وہ علاقہ ہے جو متن سے دوری اور دوری نسبت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی تحریر اس علاقے کی وجہ ہی سے بطور متن قائم ہوتی ہے۔ اس علاقے سے متن کو کاٹ دیں تو متن کی حالت صحرا میں بھٹکے مسافر کی سی ہو جاتی ہے: اس کی (معنی کی) سمت اور منزل گم ہو جاتے ہیں۔ سیاق ہی متن کو معنی کی سمت اور تعبیر کی امکانی منزل سے ہم کنار کرتا ہے اور سیاق کے علاقے کو نظر انداز کر دیں تو متن کی کسی بھی تناظر میں من مانی تعبیر کرنے کی راہ کھل جاتی ہے۔ ایک صورت میں متن معنی سے تہی ہو جاتا اور دوسری صورت میں کسی بھی معنی سے وابستہ ہونے پر متن مجبور ہو جاتا ہے اور یہ متن کے استحصال کی بدترین صورت ہوتی ہے۔ عام طور پر جب بیدل اور آئیڈیالوجی سے کسی طرح کا عمل معاشرہ میں متن کے سیاق کو نظر انداز کرتے ہوئے محض مرضی کے تناظر میں متن کی تعبیر پیش کی جاتی ہے ---- مگر سیاق بین الاقوامی طور پر تسلیم شدہ سرحد کی طرح ہے، جسے پار کرنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ سوال یہ بات ہے کہ سے کثرت یہاں پایا جاتا ہے۔ تناظر دست کی طرح سیاق کے مترجم اول

کو روندتا چلا جاتا ہے۔ متن اپنے اطراف کو کھلے رکھنے کی وجہ سے بدمست ہاتھی کو لگام دینے سے قاصر ہوتا ہے۔

سیاق کی متن سے قریبی اور دوری کی سمت کا مفہوم یہ ہے کہ ہر متن کا سیاق اوّل (Cotext) اور سیاق دوم (Context) ہوتا ہے۔ سیاق اوّل متن کے پہلو میں اور سیاق دوم متن سے دور واقع ہوتا ہے۔ قربت و دوری سے فرق نہیں پڑتا دونوں یکساں طور پر موثر ہوتے ہیں۔ اقبال کی فارسی شاعری کا بین السیاقی مطالعہ کرنے والے جرمن نقاد سٹیفن ہاپ نے سیاق اوّل و دوم میں فرق کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سیاق اول کا اطلاق اس سیاق پر ہوتا ہے جو کسی متن کے بالکل ساتھ ظاہر ہوتا ہے، جب کہ سیاق دوم حوالہ جات کے اس وسیع علاقے سے متعلق ہوتا ہے جس کی طرف متن کا رخ ہوتا ہے مگر وہ متن کا حصہ نہیں ہوتا۔ {10} گویا دونوں میں بڑا فرق یہ ہے کہ پہلا تحریری ہوتا، متن کے وجود کا حصہ ہوتا ہے، جب کہ دوسرا غیر تحریری ہوتا اور متن سے باہر ہوتا، یعنی متن کا وہ بیرونی عمل ہوتا ہے جس سے ثقافت، تاریخ، نظریات، روایت وغیرہ عبارت ہوتی ہے اور جس کی طرف متن میں اشارے یا کوڈ موجود ہوتے ہیں۔

سیاق اوّل میں یہ عناصر شامل ہیں

(ا) وہ شخصی، تاریخی، اساطیری واقعہ جو کسی غیر تعبیری صورت میں متن میں موجود ہو اور جسے پیش نظر رکھے بغیر متن کا تہذیبی بنیادی مفہوم یعنی Sense متعین نہ ہو سکے۔

(ب) لفظیات، استعاروں اور علامتوں کی وہ مخصوص صورت جو کسی متن کے خالق سے مخصوص ہو۔ جدید یعنی ماڈرن اسٹ متن میں اس سیاق کو ملحوظ رکھنے کی اشد ضرورت ہوتی ہے جب کہ کلاسیکی متن میں اس سیاق کو ایک دوسرے انداز میں پیش نظر رکھا جاتا ہے کہ کلاسیکی متن لفظیات و علامات کے مجموعی نظام کو بروئے کار لاتا ہے۔ یہاں مصنف "معنی آفرینی" کا مظاہرہ کرتے ہوئے مجموعی علامتی نظام میں اپنی تخلیقی بساط کے مطابق گنجائش پیدا کرتا ہے

(ج) متداول اظہار کی وہ خاص صورت جسے ایک مصنف اختیار کرتا ہے۔ ہر مصنف کے سامنے اظہار کے متعدد پیرائے موجود ہوتے ہیں، وہ ان میں سے کسی ایک یا چند مخصوص پیرایوں کو منتخب کرتا ہے۔ بعض اوقات مصنف موجود پیرایہ اظہار سے بیزار ہوتا ہے، لہٰذا نیا پیرایہ تخلیق

کرتا ہے۔

گویا سیاق اوّل محدود، فوری، شکلی اور مصنف سے متعلق ہوتا ہے۔ مبادا اصطلاحی بھی پیدا ہو یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ مصنف سے سیاق اوّل کے متعلق ہونے کا مطلب، مثلاً مصنف کا متن میں در آنا نہیں۔ دوسری طرف سیاق دوم وسیع، مصنف سے منقطع، روایت، شعریات، ثقافت اور اسی قبیل سے متعلق ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں جس مجموعی ثقافتی نظام اور معنی کے جاری عمل کا ذکر ہوا ہے، وہ دراصل متن کا سیاق دوم ہی ہے۔

بلاشبہ سیاق اوّل متن کو قابلِ فہم بناتا، اس کا بنیادی مفہوم متعین کرتا ہے، لیکن اگر قرأت متن خود کو سیاق اوّل تک محدود کرے، اور آگے بڑھنے سے معذوری ظاہر کرے یا آگے بڑھنے کو غیر ضروری خیال کرے تو ادبی متن روزمرہ کے عام بول چال کا محض لسانی مظہر بن کر رہ جائے، گویا اپنی روح اپنی ہیئت سے محروم ہو جائے، محض ایک خیال، رائے یا کیفیت کی منطقی ترسیل تک محدود ہو جائے۔ مثلاً اگر ہم گزشتہ صفحات میں زیرِ بحث لائے گئے غالب کے شعر کی قرأت سیاق اوّل کی روشنی میں کریں تو ہم زیادہ سے زیادہ یہ کہیں گے کہ "غالب کہتے ہیں کہ ہمارا گھر ہمارے رونے سے ویران نہیں ہوا۔ ہم نہ روتے تب بھی ویران ہی ہوتا کہ (ہمارے رونے سے جہاں) دریا بہتا ہے، وہاں صحرا ہوتا تو بیاباں ہوتا۔ غالب کے دیگر اشعار میں بھی رونے کا مضمون باندھا گیا ہے۔ مثلاً: رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے / دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے۔" اللہ اللہ خیر صلا۔ غالب کی بیشتر شرحوں میں بس یہی کچھ ملتا ہے اور ظاہر ہے نتیجہ ہے سیاق اوّل تک محدود رہنے کا۔

سیاق اوّل تک متن کو محدود کرنے کا لازمی نتیجہ اسے ایک منطقی لسانی مظہر میں بدل دینا ہے۔ یعنی دیکھیے غالب کے شعر کی مندرجہ بالا قرأت شعر کی بنیادی Sense کو پیش کرتی ہے، لیکن ہم خود کو اگر یہیں تک محدود کر لیں تو شعری "سینس" ایک منطقی صورت میں ڈھل جائے گی۔ غالب نے رو رو کر دریا بہا دیا اور دریا نے غالب کا گھر مسمار اور ویران کر دیا۔ اسے تو اخبار واقعہ درج کیا جا سکتا ہے، لوگوں کا معمول، اپنی پابندی اور ایک منطقی صورت میں شعری سینس بالآخر بے معنی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا سیاق دوم کی ضرورت پیش آتی ہے۔ سیاق دوم بھی دو طرفہ ہے، جس میں ایک طرف متن کی 'سینس' ایک مکمل قابل

لحاظ معنی" (سینس اور معنی کا فرق پیشِ نظر ہے) متن بدلتی ہے اور دوسری طرف اس "مکمل معنی" کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سیاقِ دوم ہی ہے جو ہر قسم کے متن کو 'ڈی کوڈ' کرنے کا جامع تجریدی نظام رکھتا ہے۔ سیاقِ اوّل کی سطح پر ہر قسم کے لسانی متون کا معاملہ کم و بیش یکساں ہوتا ہے؛ اس میں فرق سیاقِ دوم کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً 'رونے' کا پہلا سیاق ایک ہی ہے، جس سے اس مصدر کی بنیادی 'سینس' قائم ہوتی ہے، مگر تصوف، طب، عشق اور شاعری کے سیاقِ دوم میں اس کے مفاہیم بدل جاتے ہیں۔ وٹ گنسٹائن جب ہر شعبۂ علم اور فن کی زبان الگ الگ قرار دیتا ہے اور ہر زبان کے کسی جداگانہ تصور کی روشنی میں ہر شعبۂ علم و فن کے اقوال، مفروضات اور نظریات کی قرأت پر زور دیتا ہے تو وہ حقیقتاً سیاقِ دوم کو ہر صورت پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت اجاگر کرتا ہے۔ اگر آپ کسی تصور، قول، عقیدے، علامت یا اصطلاح کو کسی دوسرے سیاق (دوم) میں کھینچ کے لے جاتے ہیں تو یہ عمل بالکل ایسا ہی ہے کہ بہرے کو موسیقی سنوانے کی کوشش کی جائے۔

سیاقِ اوّل کے حدود جس قدر واضح اور متعین ہوتے ہیں، سیاقِ دوم کے حدود اسی قدر دھندلے ہوتے ہیں۔ چنانچہ آپ جب ہی سیاقِ اوّل کو عبور کر کے، یعنی متن کی بنیادی سینس متعین کر کے سیاقِ دوم میں قدم رکھتے ہیں تو آپ کا سامنا ایک غیر متعین مگر امکانات سے بھری صورت حال سے ہوتا ہے۔ متن کے جاری عمل کا ایک ایسا بہاؤ ہوتا ہے، جس میں کسی ایک مقام پر رکنا محال ہوتا ہے گزشتہ صفحات میں غالب کے متن سے متعلق جس کثیر جہاتی معنیاتی صورت حال کا ذکر ہوا ہے وہ سیاقِ دوم ہی کی دین ہے۔ کسی ایک مقام پر رکنے کا مطلب متن کا واحد معنی متعین کر لینا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے، جب متن کی بنیادی سینس ہی کو متن کی کل معنیاتی کائنات تصور کر لیا جائے یا پھر سیاقِ دوم کا بہت سطحی مفہوم پیشِ نظر رکھا جائے ——— چوں کہ سیاقِ دوم غیر متعین صورت حال ہے، اس لیے یہ تعبیر طلب ہے۔ دوسرے لفظوں میں سیاقِ دوم، متن کی تعبیرات کا ایک زرخیز علاقہ ہے۔ یہاں متن کی لامحدود تعبیرات کا امکان پوری قوت سے موجود رہتا ہے اور بعض مفسر اس امکان کے طلسم میں گرفتار ہو کر متن کی تعبیر در تعبیر کے لامتناہی سلسلے کی گرفت میں آ سکتے ہیں۔ وہ متن کے حوالہ جات کے لامحدود، ثقافتی مراکز کی تلاش، رد کرتے چلے جانے کی مشق کر سکتے ہیں، مگر حقیقتاً یہ عمل تعبیری نہیں، مختلف شعبۂ علم و فن کے

سیاق ایک نقطے پر رہنے کا شمش ہوتا ہے۔ اس سے نیچے کی وہ حد صورت، متن کی بیادی سینس کی بنیاد پر، متن کی تعبیر کرتا ہے۔ گویا سیاق دوم میں عنصر صرف ان سیاقی مکانات کو بروئے کار لاتا ہے جن کی طرف متن کی بیادی سینس (متن کے اجزا نہیں) اشارہ کرتی ہے۔

سیاق دوم کے حدود چوں کہ وسیع ہونے کی بنا پر دھندلے ہوتے ہیں، اس لیے قطعیت کے ساتھ ان کی نشان دہی ممکن نہیں، ہم ان کو متعین کرنے کی کوششیں بہر حال کی گئی ہیں۔ بعد جدید مغربی تنقید سیاق دوم کے حدود کو "حوالہ جات کے نامکمل و ثقافتی مراکز" کے نام دیتی ہے اور ان مراکز کو ہمہ وقت متن سے مربوط دیکھتی ہے۔ قدیم اور کلاسیکی مشرقی تنقید میں بھی سیاق دوم کا مخصوص تصور موجود ہے۔ اس تصور کے ذریعے دراصل اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ آخر کس طرح کلام متن کے معنی میں وسعت اور قوت پیدا ہوتی ہے؟ یہ سوال پیدا ہی اس وقت ہوتا ہے، جب کلام یا متن کو روز مرہ کے عام بیانات سے الگ اور ممتاز تصور کیا جائے، شاعری کو ممتاز قرار دیا جائے اور ان طریقوں اور وسیلوں کی دریافت کی جائے جن سے متن کے معنی میں "وسعت اور قوت" کا ظہور ہو اور اس بنا پر متن روز مرہ کے عام اور متداول درجے کو پہنچ جائے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان وسیلوں اور طریقوں کو بھی روز مرہ ہی میں دریافت کیا جاتا ہے، جس سے متن کو الگ اور ممتاز بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اہم ترین وسیلہ زبان کا مجازی، استعاراتی استعمال ہے۔ اور یہی کلام کا سیاق دوم ہے۔

رشید الدین وطواط کے مطابق، ہر لفظ کا ایک حقیقی معنی ہوتا ہے مگر انشا پرداز یا شاعر اس لفظ کو حقیقی معنی سے الگ کر کے اس کی جگہ پر کسی اور معنی کا اعتبار اختیار کرتا ہے۔ (۱۱) استعارہ کی اس سادہ ترین تعریف کی رو سے دیکھیں تو لفظ کا حقیقی معنی، اس کا سیاق اول ہے، جو واضح اور متعین ہے اور پہلے سے وجود رکھتا ہے، جب کہ مجازی معنی موہوم و غیر متعین ہوتا ہے، تعین کا طالب ہوتا ہے، اور یہ متن کا سیاق دوم ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کوئی متن لفظ کو حقیقی معنوں میں استعمال کرنے تک محدود رہتا ہے/ سیاق اول کی پابندی قبول کرتا ہے اور مجازی/ استعاراتی وسیلے کو بروئے کار نہیں لاتا یعنی سیاق دوم سے خود کو الگ رکھتا ہے تو وہ متن، معنی کی وسعت و کثرت اور قوت و اثر سے محروم رہتا ہے

سنسکرت تنقید میں لفظ کے لغوی و مجازی تفاعل کی بحث کہیں زیادہ فلسفیانہ سطح پر ہے۔ چنانچہ یہاں سیاق دوم کی کارفرمائی سے متعلق زیادہ گہری باتیں ملتی ہیں۔ آنند وردھن کے نزدیک لفظ کا لغوی معنی

لغت یا صرف و نحو سے ثابت ہوتا، جب کہ مجازی معنی لفظ کی ہیئت یا اس کے سیاق سے روشن ہوتا ہے۔ مجازی تفاعل سے حاصل شدہ معنی کبھی حتمی نہیں ہوتا جب کہ لغوی معنی ہمیشہ حتمی ہوتا ہے۔ ایک صورت میں لغوی کو مجازی معنی میں تحلیل کر دینا لازمی ہے۔ کیوں کہ معنی کی حد و تحلیل کرنا غیر فطری اور سائنسی ہے"[12] اس طرح لغوی معنی مجازی معنی میں، سیاق اول سیاق دوم میں یا محدود، لامحدود میں تحلیل ہوتا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کی وسعت و کثرت حاصل ہوتی اور متن میں زندگی کا تاثر پیدا ہوتی ہے۔ یہ سمجھنے کے لیے آسد و حسن کی پیش کردہ ایک مثال ملاحظہ کیجیے، جو دراصل پرکاش کا ایک شعر ہے

"عشق سے تا عمر آج تک بکھری ہوئی زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی
میری بیوی گھر میں ادھر اُدھر پھرتی ہے، تب تک ہمارے یہاں ہاتھی دانت اور
ناگوری کھال کہاں سے ملے گی"[13]

آسد و حسن کا مجازی تفاعل کا تصور ہمیں اس شعر کے درج ذیل معانی قائم کرنے کی تحریک دیتا ہے۔

الف) چہرے پر زلفیں بکھرانے والی عورت جوان ہے اور اس کی طبیعت میں شوخی و اضطراب ہے۔

ب) جوان و شوخ عورت شہوانی حدت سے بھرپور ہے۔

ج) اس کا شوہر صرف اسی کی طرف متوجہ رہتا اور اس کے جسمانی حسن اور جنسی کشش سے مغلوب رہتا ہے۔ کوئی دوسرا کام یا ہاتھی و شیر کا شکار کرنے کا خیال تک نہیں لاتا۔

د) جنس و شہوت سے مسلسل لذت یاب ہوتے رہنے کی وجہ سے شوہر ہاتھی و شیر جیسے قوی جانوروں کا شکار کرنے کے قابل نہیں رہا۔

ہ) حسن کی کشش نے شوہر کی جنگجوئی پر فتح حاصل کر لی ہے۔

ظاہر ہے، اس متن کے "زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے"، "ہاتھی دانت" اور "ناگوری کھال" جیسے الفاظ کے لغوی معانی مذکورہ بالا مجازی معانی میں تحلیل ہو گئے ہیں۔

لفظ کے مجازی معانی یا سیاق دوم کا قدیم مشرقی تصور اہم ہے اور اب بھی تعبیر متن میں کارگر ہے مگر محدود ہے۔ یہاں مجازی تفاعل کو معنی در معنی کی صورت سے پیش کیا گیا ہے، مگر اسے ان جہات میں جوڑا گیا جس میں تمام صرف لفظ وجود رکھتا ہے، بل کہ اس کے ہر قسم کے عوامل کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہیں۔ ایک

طرح سے شرق کا مجازی تفاعل یا سیاقِ دوم کا عنصر ہمعنی تصور ہے؛ کلام یا متن کی اس ہیئت سے باہر جانے کی کوشش نہیں کی گئی جو متن کو عام کلام سے ممیز و ممتاز کرتی ہے۔ ہمعنی تصور میں معانی کی وسعت و کثرت ہوتی ہے جو دراصل الفاظ کے مجازی تفاعل کے سبب پر تعبیر کی معروضی کا نتیجہ ہے اگر اس سیاق کے بعض دوسرے تار پردۂ خفا میں رہتے ہیں اور کثرتِ معانی کی وہ شکلیں برآمد نہیں ہو سکتیں جو اوجھل تاروں میں مخفی ہوتی ہیں۔

واضح رہے کہ سیاقِ دوم کے ہمعنی تصور میں بھی معانی کے ماخذ کی طرف اشارہ موجود ہے ہمعنی مجازی تفاعل ہی معانی کا ماخذ ہے۔ لیکن متن کے معانی کا یہ حقیقی نہیں، تشکیلی ماخذ ہے۔ حقیقی ماخذ تشکیلی ماخذ کی تہ میں موجود ہوتا ہے۔ یہ ثقافت ہے۔ سیاقِ دوم ان دونوں سے عبارت ہے۔ اگر شعر مطر میں ہر بار ت سے شعر کے جتنے معانی پیدا ہوتے ہیں وہ اس متن کے تشکیلی ماخذ کو مجازی تفاعل کے ہمعنی تصور کو منکشف کرنے کا نتیجہ ہیں۔ اسی متن نے معانی سے حقیقی ماخذ یعنی اس ثقافت میں اتر کر دیکھیں تو مزید معانی حاصل ہوتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ مجازی تفاعل اور ثقافتی تفاعل سے حاصل ہونے والے معانی کا معاملہ لغوی اور مجازی معانی کے تفاعل سے بالکل مختلف ہے۔ آخر الذکر صورت میں معانی ایک دوسرے کا دست و بازو ہوتے ہیں۔

اب اگر ہم زیرِ بحث متن کے حقیقی ماخذ کی سرزمین پر قدم رکھیں تو ہمارا سامنا معانی کے ان جلووں سے ہوگا

الف) یہ متن ایک ایسی ثقافت میں تشکیل پایا گیا ہے جو جنگل کے آس پاس پروان چڑھی ہے۔ اس میں معاش کا اہم ذریعہ شکار اور تجارت ہے۔ یہ لوگ جنگلی جانوروں کا شکار کرتے اور ان کے آثار باہر سے آئے دوسرے تاجروں کو فروخت کرتے ہیں۔

ب) جنگلی جانوروں کے شکار پر استوار معیشت نے سماجی رشتوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ صرف جوان اور جری آدمی ہی اس نظامِ معیشت میں اپنی جگہ بنا سکتا ہے۔ بوڑھے اور ناتواں افراد جسمانی طور پر عضوِ معطل ہو کر رہ جاتے ہیں۔ بوڑھا باپ جوان بیٹے کا محتاج ہو جاتا ہے اپنے بیٹے پر وہ اقتداری حیثیت حاصل نہیں ہوتی جو سرمایہ دارانہ یا جاگیردارانہ نظام میں (جہاں سرمایہ و جاگیر کی ملکیت باپ کے پاس ہوتی ہے) اسے بالعموم حاصل ہوتی ہے۔

ج) اس ثقافت میں عورت، نفاست، حسن ہے۔ وہ مرد کا ہاتھ بٹانے کے بجائے، اسے اپنی جنسی، شہوانی کشش سے مغلوب رکھتی ہے۔ معاش کے راستے سے مرد کو بیگانگی ہے۔

د) اس ثقافت نے طاقت کے مخصوص تصورات تشکیل دیے ہیں اور ان کی تسخیر کے ذریعے عظمت و رفعت کے حصول کے آدرش قائم کر رکھے ہیں۔

ہ) گھوڑی اور زلفوں سے گھرے ہوئے چہرے والی عورت، ہاتھی اور بگھ — تینوں طاقت کی وہ علامتیں ہیں، جنھیں جنگل کی ثقافت نے فطری طور پر تشکیل دیا ہے۔ گھوڑی، ہاتھی، سیاہ زلفیں، جنگل ہی کی تشکیل ہیں۔ انھیں اگر تین جنسیں قرار دیں تو معلوم پڑتا ہے کہ اس ثقافت میں جنس کی جہت سب سے زیادہ طاقتور ہے۔ اسے زیر کرنے کے بعد ہی دیگر جبلتوں، جن کی نمائندگی ہاتھی اور بگھ کرتے ہیں، زیر کیے جا سکتے ہیں اور رشد کی علامتیں ابھر سکتی ہیں — کو تسخیر کیا جا سکتا اور روحانی عظمت حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس سیاق میں تاجر، دانش کا مجسم ہے جو بیٹی کے پاس آیا ہے۔ یہ رکھا ہے، تمثیلاً یہ بتاتا ہے کہ دانش و معرفت، جبلتوں کی تسخیر سے حاصل ہوتی ہے۔ ہاتھی دانت اور بگھ کی کھال وہ انعام ہیں، جو جبلتوں کو قابو میں لانے کے بعد حاصل ہوتے ہیں۔

سیاق کی بنیاد پر متن کی تعبیر اور اس کا تعلق سے پہلے ہے، کے اصول کے تابع ہے، جب کہ تناظری رو سے متن کی تعبیر میں یہی اصول الٹ جاتا ہے، تعلق قاری سے پہلے ہے۔ پہلی صورت میں متن کو اولیت حاصل ہے، جب کہ دوسری صورت میں قاری کو۔ تناظر یعنی Perspective کا مطلب قاری کا وہ زاویۂ نظر ہے جو کسی متن کی تعبیر و تجزیے سے پہلے موجود ہوتا ہے اور جس کی روشنی میں تعبیر کا پورا عمل انجام پاتا ہے۔ "سیاق اساس تعبیر" میں، قاری کی اپنے نقطۂ نظر سے علاحدگی یا اپنے معتقدات کو معطل رکھنے کی ناگزیر شرط موجود ہوتی ہے اور "تناظر اساس تعبیر" میں قاری کے نقطۂ نظر اور معتقدات کا صرف اثبات کیا جاتا ہے۔ جس کی روشنی میں متن کے معانی کا تعین نہیں، کیمیا بعدی جائزہ لیا جاتا ہے۔ "سیاق اساس تعبیر" میں صرف امکانات دریافت کیے جاتے، جب کہ "تناظر اساس تعبیر" میں نئے امکانات تخلیق کیے جاتے ہیں۔ "سیاق اساس تعبیر" بڑی حد تک سائنسی ہے، متن کی اصل

صورتِ حال کی دریافت ہے جب کہ تناظر اساس تعبیر "بڑی حد تک "تشکیلی سائنسی" ہے۔ متن کی کئی ممکنہ صورتوں میں سے ایک کی تشکیل ہے۔ پہلی قسم کی تعبیر، متن کو اس کی بنیادی ثقافتی و شعریاتی سیاق میں قابلِ فہم بنانے کی کوشش ہے اور دوسری قسم کی تعبیر، متن کو اپنی ثقافتی و شعریاتی حد میں (جسے ادب کے سچے قاری نے جذب کر رکھا ہے) قابلِ قبول یا قابلِ احترام بنانے کی کوشش ہے۔

سیاق اساس اور متن اساس، دونوں قسم کی تعبیرات میں، متن کی جمالیاتی حس کو قائم رکھا جاتا ہے۔ گویا یہ حدِ فاصل ہے، جس پر دونوں کو اتفاق ہے، مگر یہی وہ حد بھی ہے جہاں سے اختلافات کا آغاز ہوتا ہے۔

تناظر اساس تعبیر دو صورتیں اختیار کرتی ہے۔ ایک یہ کہ متن کی بنیادی حس کو بدلے بغیر، سائنسی اور ثقافتی تناظر میں قابلِ فہم بنایا جائے۔ اس نوع کی تعبیر کی ضرورت وہاں پیش آتی ہے، جہاں متن کلی یا جزوی طور پر نئے تناظر میں اجنبیت، فکری یا شعریاتی فاصلے کا احساس دلائے۔ یہاں تعبیر کا مقصد اس فاصلے کو گھٹانا اور اگر ممکن ہو تو ختم کرنا ہوتا ہے۔ اس تعبیر کی صورت گری وہی ہے، جس پر علم کلام کی بنیاد ہے: مذہبی اعتقادات کی معاصر فلسفیانہ اور سائنسی تناظر میں توجیہ کرنا، ان معتقدات کی اصل کو قائم رکھتے ہوئے ان سے متعلق تشکیک رفع کرنا۔ شمس الرحمٰن فاروقی غالب کے مصرعے "بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا" کی اس نوع کی تعبیر کرتے ہیں۔ "جدید علم الارض نے بہت سے صحراؤں سے واقف کرایا ہے جو پہلے سمندر تھے، لیکن بعد میں ریگستان بن گئے لہٰذا اگر بحر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا، کا مضمون محض تخیل کی توجیہ نہیں بلکہ مشاہدے سے متعلق بھی ہے۔ ظاہر ہے غالب اس سائنسی حقیقت سے واقف نہ تھے۔ ان کا علم وجدانی تھا۔"(4) گویا اس تعبیر کے ذریعے علم کے وجدانی اور سائنسی ذریعے کے درمیان موجود فاصلے کو کم کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور دوسری طرف وجدانی ذریعۂ علم کا تفوق ظاہر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ یہ ذریعہ سب سے واحد، دور رس اور دیکھنے پر قادر ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی دوسری صورت یہ ہے کہ متن کو ایک ایسی علامت سمجھا جائے، جس کی کوئی ایک بات واضح یا مبہم نہیں ہے، ہر ساعت تشکیل میں روشن ہو سکتے تناظر میں علامت متن کے نئے گوشے منور ہو سکتے ہوں۔ یہاں تناظر روشنی کی ایک کرن بن جاتا ہے جو متن کی تاریکی میں ڈوبے حصوں کو روشن کرتی

چلی جاتی ہے۔ اس وضع کی تعبیر میں، متن سے متعلق تکنیک کے بجائے متن کی علامتی گہرائی کی بات یعنی قوی ہوتا ہے۔ اس قسم کی تعبیر کی اہم مثال وزیر آغا نے غالب کے ایک دوسرے متن (آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں/ غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے) کی تعبیر میں پیش کی ہے۔

"غالب نے [اس] شعر کے عام فہم مفہوم کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے جسے "مضمون" اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے لیکن اس شعر کی اطراف کھولنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض نوشتگی کا عمل قرار نہیں دیا۔ اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے۔ پہلا "غیب" کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر دونوں سے ماورا ہے۔ دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت نقوش، لکیروں اور نشانوں Traces اور Tracks کی صورت غیب کے نامعلوم پر بطور خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد 'خیال' کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں ابھرتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ریڈیل کا ہے جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے، جیسے آر۔ این۔ اے ڈی۔ این۔ اے کی ترسیل کرتا ہے۔ غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے، اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد پیدا ہو گئے ہیں۔" (15)

تناظر اس تعبیر کی ان دونوں صورتوں میں قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں معاصر علمی، فلسفیانہ، تمدنی، سائنسی تصورات کو بروئے کار لاتی ہیں۔ اس اعتبار سے تناظر اجتماعی ہوتا ہے۔ اجتماعی تناظر کو اپنے عہد کی روح عصر سے ہم آہنگ خیال کر کے قبول کیا جاتا ہے۔ اسے کم و بیش اسی درجے پر رکھا جاتا ہے جسے کانٹ "آفاقی معروضیت" کا نام دیتا ہے۔ آفاقی معروضیت وہ قبل تجربی تعقل کا زمرہ ہے جو کسی شے یا مظہر کے ادراک سے پہلے انسانی ذہن میں موجود ہوتا ہے اور ادراک کا سرچشمہ سمجھا جاتا ہے۔ شخصی باطنیت کے احساس کو ایک نظم میں بدلتا ہے جو کسی شے کے ادراک کو خاص صورت بھی دیتا ہے۔ جزوی تناظر کو ہم شخصی معروضیت کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ ماضی کے اور معاصر ادبی متون کو بھی زبان یا اپنے

پیراڈائم کے تحت دیکھتی اور اس قاری مفہوم مرتب کرتی ہے، جس کا بیشتر حصہ ثقافتی موضوعیت میں موجود ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ ثقافتی تناظر یا ثقافتی موضوعیت پر شاذ ہی کوئی سوال قائم نہیں کیا جاتا۔ اسے ایک ثابت شدہ صداقت سمجھا جاتا اور یا اور متن سے معاملہ کرتے وقت اپنی روح کو اس کی تحویل میں دے دیا جاتا ہے۔ گویا ثقافتی موضوعیت ایک اتھارٹی اور ادارے کی شکل اختیار کر لیتی ہے، جسے تسلیم کرنے کے علاوہ کسی دوسری صورت کی طرف دھیان تک نہیں جاتا۔ چناں چہ اس کی بنیاد پر کی جانے والی تعبیرات کو خوش دلی سے تسلیم ہی نہیں کیا جاتا، انھیں موزوں ترین، بہترین اور مستند بھی خیال کیا جاتا ہے۔

مذکورہ تناظر اساس تعبیریت کا عام استعمال اور تدریسی مصرف تو ظاہر ہے۔ ادبی متون کی وجدانی تحسین اور علامتی گرہوں کی کشود سے ادبی متن کی عظمت اور معاصر فکری تناظر میں معنویت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو بعد ازاں نئے ادبی متون کی تخلیق پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ اس تعبیریت کا سماجی مصرف بھی ہوتا ہے۔ معاصر فکری تناظر کو سماجی سطح پر استحکام حاصل ہوتا ہے۔ سماجی و ثقافتی سوالات کو سمجھنے اور حل کرنے میں مذکورہ ثقافتی موضوعیت سے کام لینے کی فکری روش وجود میں آتی ہے۔

تناظر اساس تعبیر کی تیسری صورت اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب معاصر ثقافتی موضوعیت سے انحراف کیا جاتا اور دنیا، سماج، ادب، تاریخ اور ثقافت سے متعلق نئے سوالات قائم کیے جاتے ہیں۔ ہر چند ان سوالات کا متن کی تعبیر میں وہی طریق کار ہوتا ہے، جو ثقافتی موضوعیت یا جزئی تناظر کا ہوتا ہے یہ سوالات قبل تجربی ثقافتی دھرے کی مانند ہوتے اور متن کی تعبیر کو اساس فراہم کرتے ہیں، مگر ان کا کردار اور نتیجہ مختلف ہوتا ہے۔ ثقافتی موضوعیت اتھارٹی کا تصور رائج کرتی ہے، مگر یہ تعبیر اتھارٹی سے آزادی دلانے کی سعی کرتی ہے۔ تناظر اساس تعبیر کی پہلی دونوں صورتوں میں متن کی بنیادی سپس کے احترام کا رویہ ہوتا اور اس کی تعبیر میں دراصل اس سپس کی توضیح کا اہتمام ہوتا ہے، جب کہ تیسری صورت میں اس متن کی سپس معرضِ سوال میں آتی ہے۔ چناں چہ اس کی معروضی و تعبیراتی توضیح کے بجائے، اس کی سیاسی، نظریاتی، ثقافتی یا کسی حیثیت کا سوال اٹھایا جاتا ہے۔ اس قسم کی تعبیر کی مثالوں میں رائج پسِ ساختیات، مابعد نو آبادیاتی اور تانیثی تناظر میں کیے گئے مطالعات پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان مطالعات کی بنیادی خصوصیت کسی متن سے پہلی تفہیم کو بدلنا ہے۔ یعنی اساس تعبیر میں متن کا پہلا عصری معانی

امکانات دریافت کیے جاتے ہیں مگر تناظراتی تعبیر کی تیسری صورت میں ان معنیاتی امکانات کی تاریخی اور اس کی معنویت کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور نئے یا الجھے حصوں کو شامل کر کے واضح کیا جاتا ہے جو متن کے سیاق میں مخصوص انداز میں مضمر ہوتے ہیں۔

تناظراتی تعبیر کی اس صورت کی روشنی میں اگر ہم غالب کے مذکورہ صدر دو اشعار کی تعبیر کریں اور ان کی بنیادی مسئلہ کا تفصیلی جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ دونوں متن ایک ہی تصورِ کائنات کی کوکھ سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ مابعد الطبیعیاتی تصورِ کائنات ہے۔ اس کے قوانین اٹل اور غیر متبدل ہیں۔ چونکہ یہ قوانین کسی مطلق ہستی نے وضع کیے ہیں اس لیے انسانی ارادہ ان سے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکتا۔ گویا یہ تصورِ کائنات ایک طرف انسانی ارادہ کی بے معنویت اور دوسری طرف تقدیر میں غیر متزلزل یقین پیدا کرتا ہے۔ انسانی ارادے کی بے معنویت کی شدت اس وقت بڑھ جاتی ہے، جب اس تصورِ کائنات سے ہٹ کر کسی دوسرے تصورِ کائنات کی طرف دھیان کرنے کا خیال تک نہیں آتا۔ فکری رہائی مفقود ہے اور انسان اس کائنات کی تفہیم اور اس سے مطابقت کرنے کے لیے نئے معانی کی تخلیق سے قاصر ہے، وہ بس ان مضامین کو غیب سے وصول کرنے کا وسیلہ ہے۔ انسان کی تصورِ کائنات میں اتنی عظمت کا صرف اور صرف یہ ہے کہ وہ غیب کے مضامین کا وسیلہ بن سکتا ہے۔ اس تصورِ کائنات کے تحت زندگی کے امکانات بے حد محدود ہوتے ہیں۔ اس تصورِ کائنات میں راسخ یقین رکھنے والے سماج میں مقتدرہ کو انسانی ارادے، جسم اور عمل کے استعمال کا مکمل طریقہ ہاتھ آ جاتا ہے۔ مقتدرہ کے ہر عمل کو (خواہ وہ جیسا ہو) تقدیر پر محمول کیا جاتا ہے۔ چنانچہ ایسے سماج میں شکایت، احتجاج، انکار اور حساب کے بجائے تسلیم و رضا کی شعر پروان چڑھتی ہے اور تکلیف، مصیبت اور دکھ کو بھوگنے کے عمل کو عظمت اور معانی کے حصول کا وسیلہ خیال کیا جاتا ہے ——— غالب کے اشعار کی یہ تعبیر ایک دوسرے تصورِ کائنات کے تناظر میں ہے، جس کی تعمیر انسانی ارادے کے ہاتھوں ہوتی ہے اور جس میں یہ یقین راسخ ہوتا ہے کہ اپنی جنت اور اپنے دوزخ کی تعمیر انسان خود کرتا ہے، وہ فکری رہائی کو انسانی عمل کا نتیجہ قرار دیتا اور اسے انہی کے ہاتھ سے اصل حقیقت پیدا ہوتا ہے۔ وہ خدا کی جگہ یہاں نہیں بلکہ انسان کا تصور پا سکتا ہے۔ اسی طرح وہ مضامین کا غیب سے آنے کے بجائے خود اپنے تخیل و شعور سے تخلیق کرنے کا عقیدہ رکھتا ہے۔ وہ خود کو وسیلہ نہیں، خالق، خلاق اور ازل کا حلیف و خالق تصور کرتا ہے۔

یہاں اس سوال پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے کہ سیاق اساس اور متن اساس تعبیر ہمارے سامنے ایک پریشان کن صورت حال پیدا کرتی ہے کہ ایک متن کی کئی تعبیرات کی کثرت کو کیا متن کی ماہیت اور روح خیال کر کے قبول کر لینا چاہیے؟ یعنی کیا متن کی کسی ایک تعبیر پر اتفاق کیا جا سکتا ہے یا مختلف و متعدد تعبیروں کو یکساں طور پر اہم سمجھ کر حق کو لینا چاہیے؟ اس ضمن میں ای ڈی ہرش کی رائے ہے کہ متن کی صرف ایک تعبیر کو حق رکھنا چاہیے۔ وہ اس اصول کو تسلیم کرتے ہیں کہ متن میں معنی تناظر ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ تناظر مصنف (یعنی اس کا منشا) ہے۔ گویا وہی تعبیر مستند اور معیار ہے جس کی تائید مصنف کے منشا سے ہوتی ہے[16] ہرش [illegible] اور مقصود سے مشابہ کسی کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ جیسا کہ متن اور سیاق کی بحث میں تفصیل سے بحث کی جا چکی ہے، مصنف کا منشا تو متن سازی کے عمل ہی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ متن [illegible] عمل کا حصہ ہوتا ہے جس پر کسی ایک شخص کا [illegible] نہیں اور اگر ہم اس اجارے کو قبول کر بھی لیں تو متن کی تعبیر کا عمل شروع کرتے ہی متن کے شعریاتی اور ثقافتی حوالے جاتے کا نظام [illegible] ہے۔ یہ نظام متن پر کسی کے اجارے کو [illegible] چیلنج کرتا رہتا ہے۔ مزید تعبیر کے ایک اور اہم پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے: ''متن تعبیر کا [جاری] عمل ہے اور متن تعبیر [illegible] کا مقام ہے۔ متن میں [illegible] انتہا کی کوئی موجودگی نہیں۔''[17] گویا خود متن کثرت تعبیر کو دعوت دیتا ہے۔ متن [illegible] کی طرح بے جواب رنگ کی [illegible] [illegible] [illegible] کی تشکیل ہوتا ہے۔ [illegible] کا یہ بھی کہنا ہے کہ جب ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو ترجیح دی جاتی ہے [illegible] کیونکہ دوسری تعبیر اس کے تناظر سے [illegible] [illegible] سیاق یا تناظر کا معروضہ متن نے خالق کو خود ہی بخش دیا ہے۔ کسی ایک تعبیر پر دوسری تعبیر کو فوقیت دینے کی اصل وجہ سیاق یا تناظر ہے۔ جب کسی عہد میں یا ایک [illegible] معاشرے میں جس سیاق یا تناظر کو اہمیت حاصل ہوتی [illegible] کی روشنی میں کی گئی تعبیر یا تعبیروں کو ہی اہمیت حاصل ہو گی۔ [illegible] [illegible] تفصیل اور شدید کی تعبیروں کو [illegible] [illegible] [illegible] کوئی [illegible] دوسرے لفظوں میں تعبیر [illegible] [illegible] کی صورت نہیں [illegible]

بات کی ساری ذمے داری خود ادبی متن پر عائد ہوتی ہے، جس نے خود کو بیک وقت اس دوام کے غیر پابند نظام کا حصہ بنا رکھا اور تناظر کے آگے اپنے متن و اطراف کھلے رکھے ہیں۔

آخر میں اس سوال پر توجہ ضروری ہے کہ آیا ہر متن کی ایک سے زائد تعبیریں ممکن ہوتی ہیں، یعنی کیا ہر متن کا سیاق وسیع اور اس کے اطراف تناظر کے آگے کھلے ہوتے ہیں؟

اصولی طور پر ہر متن معنی کے جاری عمل کا حصہ اور غیر پابند نظام ہے، مگر معنی کا جاری عمل، سمندر کی طرح ہے۔ کچھ متن اس سمندر کی تہ سے اور کچھ اس کے جھاگ سے وجود پذیر ہوتے ہیں۔ لہٰذا سب متن ایک جیسے نہیں ہوتے۔ معنی کے جاری عمل یا سمندر سے محض تعلق، متن کی عظمت کی ضمانت نہیں، اس تعلق کی نوعیت ہی فیصلہ کرتی ہے کہ کوئی متن کتنا پایاب اور کتنا گہرا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ کائنات کے اکثر مظاہر ”غیر پابند نظام“ Open System ہیں جو ہر وقت خارجی ماحول سے توانائی یا مادے کا تبادلہ کرتے رہتے ہیں۔ چناں چہ ہر لمحہ تبدیلی کی زد پر رہتا ہے۔ تبدیلی کی طاقت اس قدر حاوی ہو سکتی ہے کہ نظام ایک بحرانی حالت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس بحران کا حاصل یا تو اس نظام کے ٹوٹ پھوٹ جانے یا پھر داخلی سطح پر ایک اعلیٰ درجے کی تنظیم حاصل کر لینے کی صورت میں ہوتا ہے۔ کائناتی مظاہر (خاص طور پر کیمیائی مظاہر) کی یہ تشریح ایلیا پری گوگین نے کی، جس پر انھیں 1977ء میں نوبل انعام ملا۔

متن بھی ایک غیر پابند نظام کا حصہ ہے۔ قرأت و تعبیر کے مسلسل عمل سے، متن اور تناظر یا دنیا میں تبادلہ جاری رہتا ہے۔ متن دنیا پذیر اور دنیا متن پذیر ہوتی رہتی ہے۔ یہ ایک پیہم متحرک عمل ہے۔ اس کے نتیجے میں متن بحران کی حالت میں گرفتار رہتا ہے۔ اس بحران کی حالت سے باہر آنے کی وہی دو صورتیں ہیں جن کا ذکر کائناتی مظاہر کے سلسلے میں بھی ہوا ہے۔ جو متن معنی کے جاری عمل کے سمندر کی جھاگ سے تشکیل پاتا ہے، وہ قرأت کے دباؤ سے جلد ہی تحلیل ہو جاتا اور تناظر کے دباؤ پر اس کی ریت بکھر جاتی ہے، جسے ہمارے محققین جمع کرنے کی مشقت میں اپنی عمریں گنوا دیتے ہیں۔ مگر جس متن کی تخلیق میں معنی کے جاری عمل کے سمندر کی گہرائیاں صرف ہوتی ہیں، وہ ہر نئی قرأت سے، ہر نئے تناظر سے، نئے معنی حاصل کر لیتا ہے یعنی تعبیری سطح پر ایک اعلیٰ درجے کی تنظیم حاصل کر لیتا ہے۔ گویا نئے تناظر میں متن کی نئی تعبیر متن کی طاقت کا سرچشمہ ہوتی ہے اور ہر تعبیر کے ساتھ متن کی قوت

حیات دی جاتی ہے۔ دنیا میں صرف وہی متن باقی رہتے اور "عالمِ پیکر" کو محیط کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں جو قرأت و تعبیر کے مسلسل و متحرک عمل کی رو پر رہتے اور نتیجتاً دائمی سطح پر نئی تنظیم حاصل کرتے رہتے ہیں۔ ہر نئی تعبیر، متن کے نظامِ معنی کا باقاعدہ اور اساسی حصہ بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یادگارِ غالب میں ظاہر ہونے والا متنِ غالب، تفہیمِ غالب میں پیش ہونے والے متنِ غالب سے مختلف اور ممتاز ہے۔

حواشی

1 نجم الغنی رام پوری، بحر الفصاحت، حصہ چہارم (مرتبہ سید قدرت نقوی)، لاہور، مجلس ترقی ادب، 2004، ص 5

2- الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ وحید قریشی)، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1988، ص 13

3- رولاں بارت، "مصنف کی موت" مشمولہ Modern Criticism and Theory (مرتبہ ڈیوڈ لاج)، دہلی، پیئرسن ایجوکیشن، 2003، ص 149

4- شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیمِ غالب، لاہور، الحمرا، س ن، ص 64

5- مظفر حسین یاد، غالب لطیفے، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، 1998، ص 52

6 پرتو روہیلہ، مشکلاتِ غالب، لاہور، نوشین پریس، س ن، ص 77

7 الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب، لاہور، کشمیر کتاب گھر، س ن، ص 101

8- سید عبدالسعید، "شرحِ حیات بہ حیثیت علم — ایک تعبیر" مشمولہ علمِ شرح، تعبیر اور تدریسِ عمل (مرتبہ نعیم احمد)، علی گڑھ، مسلم یونیورسٹی، 995، ص 71-72

9- وزیر آغا، معنی اور تناظر، سرگودھا، مکتبہ اردو زبان، 1998، ص 19

،0- سٹیفن ہاپ نے یہ فرق ایک دوسرے نقاد Rüdiger Zymer کے حوالے سے کیا ہے۔ اس کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

"As the word "context" is ambiguous in ordinary speech "cotext" will refer to that written context that

appears immediately at the side of a text, and 'context' to the wider range of references that the text refers to but are not part of the text itself."

(Muhammad Iqbal's Romanticism of Power، ترکی، 2004ء، ص۔)

11 - بحوالہ ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، 2002ء، ص 16۔

12 - ظہیر جاوید، آمد و رفت، ادب اور ان کی شعریات، لاہور، پیچان پبلی کیشنز، 2007ء، ص 17

13 - ایضاً، ص 163

14 - شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب (محولہ بالا) ص 65-66

15 - ... کتاب کے ایک شعر کا جس ساختی تجزیہ، مشمولہ "مابعد جدیدیت اطلاقی جہات" (مرتبہ ناصر عباس نیر)، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکادمی، 2008ء، ص 100

16 - تفصیل کے لیے برٹن کا مقالہ "ثقافتی تناظرات" Faulty Perspectives دیکھیے جو ... کی مرتبہ کتاب "ماڈرن لٹریچر اینڈ تھیوری" میں ص 231 تا 240 شامل ہے۔

17 - اسٹینلے فش، Is There a Text in This Class، کیمبرج، ہارورڈ یونیورسٹی، 1980ء، ص 348

◆◆◆

جدید نظم کی نئی آوازیں

امجد طفیل

ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے زمانی حدود کا تعین کافی مشکل ہوتا ہے۔ مختلف رویے، فکری معاملات اور اسلوبیاتی بیان ایک تسلسل سے اپنا سفر جاری رکھتے ہیں کہ انھیں کسی زمانی وقفے میں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ہمارے ہاں جدید نظم کا آغاز تصدق حسین خالد، میراجی اور ن۔ م۔ راشد سے ہوتا ہے اور اب یہ نظم کم و بیش ساٹھ ستر سال کی مسافت طے کر چکی ہے۔ اس دوران میں ترقی پسند فکر، لسانی تشکیلات، وجودیت کے فکری اثرات اور ستر کی دہائی میں اقبال کے سطحی اثرات کو قبول کرنے کے مراحل سے گزر کر اب جدید نظم ایک ایسے مرحلے میں داخل ہو رہی ہے جہاں مختلف فکری دھارے اور اسالیب ایک دوسرے میں ضم ہو کر ایک نیا لہجہ اور ایک نیا آہنگ تشکیل دے رہے ہیں۔

اصنافِ ادب کے ارتقا پر بات کرنا ہو تو دو عوامل کو مدِنظر رکھنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ پہلا عامل تو خود اس زبان کے ادب اور بالخصوص اس صنف کا اپنا سفر ہے۔ اس حوالے سے بات کریں تو جدید نظم کی نئی آوازوں پر بات کرتے ہوئے ہمیں جدید نظم کے ساٹھ ستر برس کے سفر کو سامنے رکھنا ہوگا۔ میراجی، ن۔ م۔ راشد، مجید امجد، اختر الایمان، آفتاب اقبال شمیم، احسان اکبر اور اختر حسین جعفری نے جدید نظم کے جن امکانات کو کھنگالا ہے اُن کے اثرات ہمیں آگے در پیش آنے والی نئی آوازوں پر محسوس ہوتے ہیں لیکن خوشی کی بات ہے کہ نئے نظم گو شاعروں نے اسی شاعری کی اندھی تقلید کرنے کے بجائے نظم کی روایت کے اُن عناصر کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی ہے جو اُن کے اپنے اپنے مزاج کے مطابق تھے۔ یوں جدید نظم کی نئی آوازیں اپنے ساتھ ماضی کی بازگشت بھی لیے ہوئے ہیں۔

دوسرا اہم عامل فکری اور سماجی شکست و ریخت اور معاصر سماجی فضا ہوتی ہے۔ گذشتہ چند

اس کے دور لیے پر نگاہ ڈالی جائے تو ہمیں پاکستان میں فوجی حکومت کا تسلسل دکھائی دیتا ہے۔ اظہار و بیان کی آزادی کم کم ملتی ہے اور اس پر عالمی استعماری قوتوں کا شکنجہ جو ہمیں روز بروز اپنی گردن پر کستا محسوس ہوتا ہے۔ نوجوان نسل کے لکھنے والوں نے اس فکری اور سماجی صورت حال کو صرف محسوس کیا ہے بلکہ تخلیقی انداز میں پیش بھی کیا ہے۔ انہوں نے اپنے پیشرو شعرا سے سیکھا ہے کہ کس طرح سامنے کی بات کو سیدھے سادے انداز میں بیان کریں گے تو اس کی شاعری تو شاید پیدا ہو جائے لیکن اعلیٰ شاعری پیدا نہیں ہوگی۔ اس لیے ان کے یہاں تشبیہ اور استعارے کا برمحل اور تخلیقی اظہار بہت خوبی سے ملتا ہے اس کے ساتھ ساتھ اسطوریاتی سطح پر انہوں نے سچی معنویت پیدا کرنے کی سعی کی ہے اور یوں گہرے اسلوبیاتی اور تہذیبی حوالوں کو اپنی نظموں میں سمویا ہے۔

تیسرا اہم عامل لکھنے والے کا اپنا تخلیقی جوہر ہوتا ہے۔ حوادث زمانہ میں سے لکھنے والا صرف وہی اثرات قبول کرتا ہے جو اس کے اپنے مزاج، ذوق اور تخلیقی ذات کے مطابق ہوں۔ اس معاملے میں بھی یہ لکھنے والے کسی گروہ کے حصار میں قید ہونے پر عمل پیرا ہونے کی بجائے۔ وہ گروہ کی شکل میں بعض موضوعات اور اسالیب کو برتنے کی بجائے اپنی الگ الگ شناخت بنانے میں مصروف ہیں کیونکہ تخلیقی تشکیل کاری انفرادیت سے پروان چڑھتی ہے یکسانیت سے نہیں۔

اپنے اپنے شعری اور تخلیقی تجربات کو انفرادی رنگ میں بیان کرنے کے باوجود ان لکھنے والوں میں طرزِ احساس کی یکسانی موجود ہے۔ ان کے موضوعات ایک دوسرے سے لگا کھاتے ہیں۔ ایک عہد میں ایک معاشرے میں زندگی گزارتے ہوئے اور یکساں صورت حال میں رہتے ہوئے طرزِ احساس کی یکسانی فطری اور لازمی بات ہے لیکن ان لکھنے والوں نے اپنے انفرادی تخلیقی جوہر کو کسی مشترکہ مقصد یا نصب العین کے سامنے سرنگوں نہیں کیا بلکہ اپنے انفرادی اظہار سے خود کو اس یکسانیت سے بچایا ہے جس کی بدولت یہ لکھنے والے ایک دوسرے سے مربوط تو نظر آتے ہیں لیکن آگے چل کر احساس ہوتا ہے جیسے انہوں نے اپنے تخلیقی جوہر کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا ہے۔

؟ مندرجہ صفحات میں جن نظم گو شعرا کی تخلیقات پر بات ہوگی یہ وہ ہیں جو 1980ء کی دہائی میں اردو شاعری کے منظرنامے پر نمایاں ہوئے اور جو اب اپنی زندگی کی چوتھی دہائی میں سفر کر رہے ہیں۔ یہ نظم گو شعرا اپنے تخلیقی تجربے میں کن بلندیوں کو چھوتے ہیں اس کا تعین اور ادراک تو چند برس سال بعد ہی ہوگا

لیکن اب بھی ان کی نظموں میں ایسے امکانات موجود ہیں جو اردو نظم کے روشن مستقبل کی نوید سمجھے جا سکتے ہیں۔ جاوید انور، ابرار احمد، اظہر جوری، علی محمد فرشی، رفیق سندیلوی، نجار حسین، شفیق احمد خان، نور فطرت، سعید احمد، ذوالفقار رضوان، تابش کمال، سلمان صدیقی، رفیق ندیم، کوثر محمود، حامد علیم، یاسمین حمید، عشرت آفریں، ثروت زہرا، حمیدہ شاہین اور بشریٰ اعجاز چند نام ہیں جن کی تخلیقات کا تجزیہ ہم آئندہ صفحات میں کر رہے ہیں۔

جاوید انور کے اب تک دو شعری مجموعے "شہر میں شام" اور "آنکھوں میں دھنک" شائع ہو چکے ہیں۔ جاوید انور کا کہنا ہے کہ وہ زندگی کو نظم کرنے کے قائل ہیں۔ "زندگی جس میں موت بھی ہے۔ زندگی جو ایک ڈرامائی آہنگ ہے اور ڈرامائی آہنگ جو آپ کو کارگاہِ حیات کے ہر مقام میں نظر آئے گی۔" انسانی زندگی کے بارے میں جاوید کا یہی نقطۂ نظر ہے جو اس کی نظموں میں فکری کشادگی اور تنوع پیدا کرتا ہے۔ جاوید انور اپنی نظم مختلف کینوس میں تخلیق کرتا ہے اس حوالے سے ہم آمد اور نظم میں اختر حسین جعفری کی گلی کوچوں سے گزر سکتے ہیں۔

موضوعاتی سطح پر جاوید انور کے یہاں تنہائی، معصیت اور فرد کی بے چارگی بار بار اظہار کرتے ہیں۔ سماجی ماحول کی جبریت اور خارجی حالات کا شکنجہ اپنی گرفت سے گرد کس محسوس ہوتا ہے۔ جاوید انور کا تخلیقی وجدان معروضی جبریت کے حصار کو توڑنے کی سعی لاحاصل ضرور کرتا ہے لیکن ناکامی اس کے ہاں شکستگی اور ناکامی کے جذبات پیدا نہیں کرتی بلکہ امید اور تبدیلی کی خواہش میں سعی پیہم میں مصروف رہتا ہے۔ اس حوالے سے اس کی نظمیں "میں تو تنہا تھا" "کٹے ہاتھوں کے قدموں میں" "کہیں تو کہیں" "مراجعت" "کس جنس کا موسم ہے" "دیکھو کیوں ناچتا ہے" اور "بوڑھا شرابی" "ایک مکالمہ" قابلِ ذکر ہیں۔

جاوید انور کی نظموں کا منظرنامہ زیادہ تر شہری زندگی اور شہری زندگی کے لوازمات سے تیار ہوا ہے۔ شہر کبھی روشن فکری، انسانی حوصلہ مندی اور ترقی کی علامت ہوا کرتے تھے لیکن یہ شہر جاوید انور کی نظموں میں تباہ و برباد ہیں ان سے کہیں تھوڑا سا ہی مختلف ہے ان کی نظموں کے خد و خال کم بے وقعت زیادہ ہیں۔ اس کی نظم "چھبیسویں سالگرہ پر طویل خود کلامی" میں ایک اقتباس ہے۔

"کہ راہ موت

ہاں اے موت ہم تجھ سے نہیں ڈرتے

ہمارا خون ہماری چیخوں پہ پہلے اصل رنگ میں لکھا ہوا ہے

دیکھ ہم ہی خوشی میں گریں کی مانند بہتے ہیں

تجھے سرپاؤں کی ٹھوکر پہ رکھتے ہیں

ہمیں تو زندگی سے خوف آتا ہے

زندگی

دائرہ در دائرہ زندگی

ذہن بام کی چڑھتی ہوئی مقدار شب میں دن

دن کا آغاز   اخبار کی سرخی ہی

سیہ فام آوازوں کی حکایات میں گورے گروہ

آوازیں سے بڑے گندگی ڈھیر پہ پرندہ ماؤں کے

عصر نے باپ کا خون بیٹے کے ہاتھوں

وہی گھوڑ آگے بڑھنے پہ جھگڑ

وہی پانی پہلے پانے پہ جھگڑا

وہی شام تک شہر کی سب بڑی چھوٹی سڑکوں

کے پیکر دفاتر کا سب پیشہ سیاسی ہوائی اور

حکومت کی مہریں لگے کاغذوں کا اسام

اور جوانوں کا ہجوم

اور شام

اور آخری پیام!   (شہر میں شام میں 76.78)

جاوید انور اپنی نظموں میں تمثیلیں تراشتے ہیں اور زبان کو بے پناہ تخلیقی سے روز مرہ کے عام انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ جاوید انور کی نظمیں بحیثیت اپنا ایک الگ ذائقہ رکھتی ہیں۔ اسی لیے ہم یہ سمجھتے ہیں کہ وہ اپنی نسل کے بہت معتبر منفرد شعراء کے طور پر اپنی پہچان بنا رہے ہیں۔

ابرار احمد کی نظموں پر مشتمل کتاب "آخری دن سے پہلے" میں ایک بہت اچھی نظم سے ملواتی ہے۔ موسیقی سن کر ابرار احمد اپنے دوسرے معاصرین کی طرح انسان کی تنہائی، بے چارگی، لاحاصلی، ذلت اور بربریت کو اپنا موضوع بناتا ہے لیکن وہ صرف ان موضوعات کے سطحی تجزیے تک خود کو محدود نہیں رکھتا بلکہ انسان کے باطن میں پوشیدہ معنی در معنی صورتوں کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے جس سے یہ سب منظر ہیں۔

سانس سطح پر "ہوا" کا لفظ ابرار احمد کی نظموں میں نہایت متنوع معنوں میں استعمال ہوا ہے کبھی یہ ہوا زمانے کا استعارہ بن جاتی ہے اور کبھی تاریخ بن کر ماضی کے گنبدوں کو کھوجتی ہے۔

دن نکلتے ہیں، بکھر جاتے ہیں
شہر بستے ہیں، اُجڑ جاتے ہیں
دستکیں آتی ہیں دروازے پر
سر کو ٹکرا کے پلٹ جاتی ہیں
گنبد ماضی کی رہتی نہیں
چلتی رہتی ہے ہوا
کھیتوں میں، دالانوں میں
اور اپنے ہی عالم میں اُڑی جاتی ہے
ہر طرف پھول بکھرے جاتے ہیں
دل کی مٹی پہ کوئی رنگ ٹھہرتا ہی نہیں (نظم ہوا آتے ہوئے ص 37، 38)

ابرار احمد نے اپنی شاعری میں امیجز کا بھرپور استعمال کیا ہے لیکن جو بات انہیں اپنے دیگر معاصرین سے جدا کرتی ہے وہ تاریک امیجز (Dark Images) ہیں۔ موت، رات، تاریکی، اندھیرا، دھند اور ان سے متعلقہ امیجز ان کی شاعری میں وافر مقدار میں موجود ہیں۔ ابرار احمد ان امیجز سے زندگی کی بے معنویت، لغویت، افسردگی اور بے چارگی کو نمایاں کرتے ہیں۔ اس حوالے سے ان کی نظم "کیسے زندہ رہا؟" کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

میں نے تیرے ساتھ سمندر پار کیے

گمشدہ دنوں کا

خوابوں اور آوازوں کا

دور افتادہ جزیروں کی تنہا رتوں کا

موت کی کالی لہروں سے بچ کر نکلا ہوں

تیرے ہاتھوں کی کشتی میں

اور اب تیرے بدن سے گرتی

بوندوں کی مہکار میں سویا رہتا ہوں

ساحل پہ دو

اندھیرے کی تہہ تک بوچھار

ٹھنڈی ریت پہ گرتے پڑتے ہیں

تیری سانسوں کے تہوار

اور اب یہ۔۔۔ اک اور سمندر

کدھر گئے تیرے ہاتھ ؟ (کیسے اترے پار، ص 95-96)

ابرار احمد کی نظموں میں ایک اہم حوالہ یادِ ماضی ہے۔ یادِ ماضی کی ہماری شاعری میں باعثِ عار سمجھا جاتا تھا' سے ہمارے عہد کے شاعروں نے بغیر قنوطیت یا ماضی پرست کے پیش کیا ہے۔ ابرار احمد اور ان کی قبیل کے شاعر جب اپنے دیہات اور قصبوں کی فضا کو ترک کر کے ہیں تے چھوڑ کر وہ اب شہری تمدن میں رچ بس گئے ہیں تو ان کے لہجے میں وہ پیار اور اپنائیت محسوس کی ہے جو شہری لوگوں کے لیے مخصوص رہی ہے "قصباتی لڑکوں کا گیت" اس طرح حساس کا بہت خوبصورت اظہار ہے اور ابرار احمد کی نظم "سارے دن" اس طرزِ احساس کو عامیانہ تناظر میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش ہے۔

نئی نسل کے نظم گو شاعروں میں شامل اظہر غوری کا خاصا اعزاز یہ ہے کہ ان سے "غیر مشروط محبت" کے نام سے جو کتاب شائع کی ہے۔ اس میں شامل نظمیں، غزلیں، گیت اور نثری نظمیں بھی موضوعاتی وحدت اور طرزِ احساس کے اعتبار سے ایک طویل نظم میں ڈھل جاتی ہیں۔ شاعر نے پوری کتاب کو تین فصلوں میں تقسیم کیا ہے۔ فصلِ حاصل، فصلِ فاصل، اور فصلِ واصل۔ یہ تینوں فصلیں مل کر

اُس باب کی تشکیل کرتی ہیں جس کا نام "غیر مشروط محبت" ہے۔ اظہر غوری اپنی نظم میں عورت اور مرد سے یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ ان کے درمیان تعلق کسی بھی نوعیت کے تحفظ، شرط، عہد، پابندی، ضمانت، وعدے وغیرہ سے آزاد ہونا چاہیے۔ اس بات سے قطع نظر کہ ایسا عملی طور پر ہونا ممکن بھی ہے یا نہیں۔ نظری سطح پر محبت کی یہ نظریہ سازی رومانوی طرزِ فکر رکھنے والے افراد کے لیے اپنے اندر کشش رکھتی ہے۔

اظہر غوری نے اپنی زیرِ نظر کتاب میں شخصی واردات کو سماجی صورتِ حال کے ساتھ ملا دیا ہے۔ بنیادی طور پر اُس نے اس میں مکالمے کی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ ایک ایسا طویل مکالمہ جو عورت اور واحد متکلم کے درمیان ساری کتاب میں جاری رہتا ہے۔ شاعر نے ڈرامائی عنصر سے کام لیا ہے۔ اسلوبیاتی سطح پر اس مجموعۂ کلام میں شامل نظمیں، غزلیں اور گیت اپنی اپنی جگہ پر مکمل فن پارے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ایک بڑے دائرے میں ایک دوسرے کا جزِ لاینفک بھی ہیں۔

موضوعاتی سطح پر شاعر نے اپنی اس کتاب میں سماجی زندگی کی ناہمواریوں، نا آسودہ گھریلو ماحول، محبت کی شخصی واردات، عظیم مفکروں کے تصورات اور اس کے ساتھ زمان و مکان اور حیات و کائنات کے مسائل۔ غرض شاعر نے اپنی شاعری میں بڑی کینوس پر دیوار گیر تصویر بنائی ہے۔ دوسری مہارت اور چابکدستی کا ثبوت یہ ہے کہ اس تصویر کا ہر ٹکڑا بھی اپنی اپنی جگہ مکمل ہے۔ یہاں اظہر غوری کی ایک نظم "[illegible]" کی مثال ہے جس سے کتاب کے اسلوب و مزاج کی یکجہتی عیاں ہو جاتی ہے

یہ ذرا سی بات کی کوتاہی ہے
کہ تمھیں خبر نہیں
وہ زمانہ گزر چکا ہے مگر اب بھی
تم تلاش ہو
اپنی اس کمی چاہت کے سوال پر شدتِ عشق کے جواب میں
اپنے کمالِ جمال کے مستقل شاعروں کی
اپنی دانش و ذات کے اندھے معتقد کی
اپنے متلاشی مجذوب پرستش کیش کی
اپنے چند روزہ حبیب کے لیے گلہ کی

تم متلاشی ہو
اپنی شناخت و وراثت پہ حق سرائی کی
اپنی نوازش و عاطفت پہ مسلسل اظہارِ ممنونیت کی
اپنے شعور و حکم پر عصری تحسین کی
اپنی ابتدائی بدن پہ بھی نظام کے حقِ حصول کی
اپنے انفرادی کرب کی خاطر اجتماعی غم گساری کی
اپنے تدریجی آشوب کی صورت میں بے دریغ قربانی کی

تم متلاشی ہو
کارِ جہاں کی مدت میں غیر معینہ تعطیل کی
سفرِ رفاقت کے ہر قدم پہ بسیرے کی
ورقِ زندگی پہ لکھی ہر سطر میں حرفِ محبت کی
میرے ادھورے پن کو اپنے اندر رکھ کر اپنی تکمیل کی

تم متلاشی ہو
اپنے ناز و ادا کے حضور دست بستہ
طبقاتی شعور سے ماورا ایک فرماں بردار غلام پر فرماں روائی کی

یہ ذرائعِ ابلاغ کی کوتاہی ہے
کیا تمہیں خبر نہیں
اور اب بھی کہیں موجود ہوں
رشتوں کے اس تاریک بد نظم کی منڈی میں
ایک بے چہرہ بکاؤ غلام کی مانند

(غیر مشروط محبت ص 115-116)

اظہر غوری لسانی اعتبار سے ایک مشکل پسند شاعر ہے۔ وہ اپنی نظموں میں بہت سے ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جنھیں عام طور پر شاعری کے الفاظ نہیں سمجھا جاتا۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اردو روایت میں پنجابی، عربی اور فارسی کے الفاظ بڑی بے تکلفی سے استعمال کرتا ہے لیکن قاری کے لیے اتنی بے تکلفی سے اس کی نظمیں پڑھنا ممکن نہیں۔

اظہر غوری کی نظموں میں لہجے کی بلند آہنگی بھی پڑھنے والے کو اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔ اس بلند آہنگی کے ساتھ شکوہِ لفظی نظم میں ایسی فضا کی تشکیل کرتا ہے جو صرف اظہر غوری سے خاص ہے۔ اپنی نظموں میں شاعر ہمیں ایک حوالے سے خواب دیکھتا محسوس ہوتا ہے۔ اس کا خواب ایک ایسی دنیا کی تشکیل کا خواب ہے جس میں غیر مشروط محبت کے فلسفے کی مکمل تصویر سامنے آ سکے۔

علی محمد فرشی بنیادی طور پر امیجسٹ (تمثال نگار) ہے۔ وہ اپنی نظموں میں امیجز تراشتا ہے۔ وہ لفظوں کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ ان میں معنی کے مختلف شیڈز ابھرنے لگتے ہیں۔ علی محمد فرشی اپنے تجربے کو نظم کا روپ دینے کے فن سے واقف ہے۔ "زندگی" میں اس نے بالکل سامنے کی بات کو تخلیقی تجربہ بنا دیا ہے۔

تم سو سکتی ہو
میرے خوابوں کے بستر پر
گہری نیند
میرا جگراتا پورا ہونے سے پہلے پہلے
تم جی سکتی ہو
میرے چاروں جانب اُگنے والی
خود رو سبز اداسی
پیلی دھوپ اترنے سے پہلے پہلے
تم گا سکتی ہو
میری نظموں کے پنڈال پہ

بنام

لفظوں کا جنگل کٹنے سے پہلے پہلے

(زندگی خودکشی کا مقدمہ نہیں ص 40)

علی محمد فرشی کے اب تک چار شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ "تیز ہوا میں جنگل مجھے بلاتا ہے" (نظمیں)، رُکا ہوا پرندہ ہے (ماہیے)، علینہ (طویل نظم) اور زندگی خودکشی کا مقدمہ نہیں (نظمیں)۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے تخلیقی جوہر کو مختلف سانچوں میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ ان چاروں کتابوں کی قرأت کرتے ہوئے طرزِ احساس کی یکسانیت ملتی ہے اور خیال آتا ہے کہ یہ سب تخلیقات ایک ہی شاعر کے بطن سے پھوٹی ہیں۔

"علینہ" علی محمد فرشی کی طویل نظم ہے جس کے متعلق ہمارے عہد کے نامور نظم نگار، ضیا جالندھری نے لکھا ہے کہ

> "علینہ ان نظموں میں سے ایک ہے جن کے ساتھ آپ live کرتے ہیں اور جو آپ کی زندگی کا حصہ بن جاتی ہیں۔ یہ بیک وقت ایک نظم بھی ہے اور کئی نظمیں بھی۔ اس طرح یہ مستقل کی طویل نظم کی ایک نئی جہت بھی معلوم ہوتی ہے۔ جب ہم لوگ اپنے زمانے میں نظم کو پانچ حصوں میں تقسیم کرتے تھے تو زمانے کا تقاضا ایک نظم بننے سے انکار کرتا تھا۔ چنانچہ اسے تقسیم کر لیا گیا لیکن علی محمد فرشی اس سے بھی آگے نکل گیا ہے۔ اس نے چھوٹی چھوٹی نظموں کو جوڑ کر ایک بڑی اکائی بنائی ہے اور زندگی کی مختلف حقیقتوں اور صداقتوں کے مختلف رنگوں کو یکجا کر کے ایک منفرد نظم تخلیق کی ہے۔ "علینہ" ایک شاہکار نظم ہے جو تکمیل کی چوٹی بلند ہو جاتی ہے۔ جب میں نے عرصہ ہوا ایک رسالے میں دردمندی میں اس کی نظمیں پڑھی تھیں تو میں نے اسی وقت محسوس کر لیا تھا کہ اس کے لفظوں میں ایک روشنی ہے جو مفہوم اور معنی سے بالا ہے۔ جسے یہ نعمت مل جائے اسے اور کیا چاہیے۔"

ضیا جالندھری کا یہ طویل اقتباس نقل کرنے کی ضرورت اس لیے پڑی کہ میں نے علی محمد فرشی

کی نظم "مدینہ" کا مطالعہ نہیں کیا لیکن نظم سے سنجیدہ دلچسپی رکھنے والے احباب سے اس کا تذکرہ ضرور سنا ہے اس لیے میرے خیال میں اس نظم اور پر مضمون میں شامل کرنا ضروری تھا۔

رفیق سندیلوی کا غالب رجحان بھی تمثیل کاری کی جانب ہے اور وہ اپنی نظموں میں ابہام کو زیادہ پھیلا رہے ہیں جس سے ان کی نظم کی معنویت کا تعین دشوار ہو جاتا ہے۔ رفیق سندیلوی اس نسل کے پرگو شعراء میں سے ہیں جس نے غزل اور نظم ہر دو اصناف میں اپنے تخلیقی جوہر دکھائے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں انسانی وجود اور اس کائنات کے مابین رشتے کو سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ مثلاً یہاں ان کی نظم "گنبد نما شفاف شیشہ" کا حوالہ دیا جا سکتا ہے جس میں اشیاء کے ظاہر اور باطن کے درمیان جو ربط ہے اسے موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ نظم ملاحظہ ہو

گنبد
بیچ سے ابھرا ہوا
گنبد نما
شفاف شیشہ
جس میں سے
چیزیں بڑی معلوم ہوتی ہیں
یہ دیکھو
اک چیونٹی
ہشت پا کیڑے کی صورت
چل رہی ہے
اوس کا قطرہ
سمندر کے مانند
ساکن لگ رہا ہے
ریت کا ذرہ
پہاڑ کی طرح

افلاک کو چھوتا ہوا
محسوس ہوتا ہے
مجھے پانی میں
جزیرے کی جنبش پر
گماں ہوتا ہے
جیسے شیر نے انگڑائی لی ہو
بالرخورو وگلاس میں
عمر بھر
چھوٹا بڑا کرنے کے چکر میں
بھٹکی رہتی ہیں نظریں
ایک تہہ دار منظر میں
لے سے جو نکلی ہیں
بلبلا
بلبلوں کی سرد بحر میں
جب اس کٹہرا
شفاف شیشے سے گزر کر
ایک مرکز پر
شعاعیں جمع ہوں گی
سامنے جو چیز ہوگی
جل اٹھے گی

مندرجہ بالا نظم کو ہم رفیق سندیلوی کے اسلوب کی نمائندہ نظم قرار دے سکتے ہیں اور اس کا یہ اسلوب اس کی دیگر نظموں جیسے ''مجھے پتا جلوہ دکھا''، ''گری دیوار میں''، ''مچ اندر ہے''، ''بیدار ہوا اژدہا ہے''، ''عجب پانی ہے'' اور ''سرخ کنول'' وغیرہ میں بھی نمایاں ہے۔ رفیق سندیلوی براہ راست تخاطب

سے تحریر کرتا ہے۔ وہ سیاسی و سماجی معاملات کو قلم بند نہیں کرتا بلکہ انسانی زندگی کے حوالے سے محوری وجودیت کے سوالات پوچھتا ہے۔

اعجاز رضوی کی نظموں میں زندگی کی یکسانیت، انسان کی گم شدگی، معاشی تضادات، سیاسی منظر نامہ اور تیزی سے دوڑتی ریلوں کی سمت جیسے موضوعات بڑی فراوانی سے ملتے ہیں۔ ان سب کے ساتھ ساتھ محبت کی دھیمی آنچ ہے اور ذاتی محرومیوں اور شکستہ خواہشات کا انبار ہے جس سے اس نے اپنی شاعری کا خمیر تیار کیا ہے۔ اعجاز رضوی کی شاعری میں طبقاتی مسائل کی پیش کش بھی ہے لیکن اس کی لے بہت دھیمی ہے۔ موجودہ انسان کی حالت زار کو بیان کرتی ہوئی اعجاز رضوی کی نظم "کل اور آج" ایک اعلامیے کی شکل اختیار کر گئی ہے جو ہر انسان کی تقدیر ہے۔

بات ہے گزرے وقتوں کی جب
آسماں پر ستارے زمیں پر شجر تھے
وقت رفتہ رفتہ بدلنے لگا
آسماں سے ستارے زمیں سے شجر
اور شجر سے ثمر دور ہونے لگے
بات ہے گزرے وقتوں کی جب ہر طرف روشنی
فلک سے نکلتی دھرتی کے سینے پہ بھی
اناؤں کا محور تھے اور ان میں کہیں کچھ بھروسہ بھی تھا
اب شجر ہیں ستارے ہیں پر شب سے ہلتا ہوا ہے
بس اندھیرا ہے اور ٹھوکریں مارتا اک شہری سا سایہ ہے
اور اک کراہوں میں لپٹا ہوا آدمی ہے

(بہت سے ذرا کم ہیں، ص19)

اعجاز رضوی نے بعض اوقات بہت پٹے ہوئے موضوعات پر بھی نظمیں لکھی ہیں لیکن ان نظموں میں بھی وہ بیان کی تازگی پیدا کرنے میں کامیاب رہا ہے۔ مثلاً اس کی مختصر نظم "ایک سوال" طبقاتی شعور کو بیان کرتی ہے۔

کالی سڑکیں

سرسبز جزیرہ

آتش دان میں جلتی لکڑی

ترنم ریاض

بھوکا بچہ

سوکھی چھاتی

روتی آنکھیں

خالی ہنڈیا

یہ سب سوچ کے کیوں مرتے ہو

جو آج تلک پلتے ہو ("بہت سے دکھ ہیں" ص23)

اعجاز رضوی کی نظموں کا بنیادی استعارہ خواب ہے۔ خواب کی تخلیقی معنویت شاعروں کو ہمیشہ اپنی جانب متوجہ کرتی رہی ہے۔ اعجاز رضوی نے بھی اپنی شاعری میں خواب کے استعارے میں پوشیدہ مختلف امکانات کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے اُس کی نظمیں "کچھ تیری" "سب مختلف ہیں خواب" "خواب" "خوابوں کا سوداگر" اور "کیسا گرے آخری سوال" پیش کی جا سکتی ہے۔

اعجاز رضوی کی ایک خوبی اُس کے اسلوب کی سادگی اور روانی ہے۔ وہ سیدھے سادے انداز میں سادہ الفاظ میں عام واقعات بیان کرتا ہے لیکن اُس کا ... بھرپور شعری ... رکھتا ہے سادگی میں پرکاری کی یہ ادا اعجاز رضوی کو اپنے ہم عصر نظم نگاروں میں نمایاں بھی کرتی ہے اور اس بات کا اعلان بھی کرتی ہے کہ حقیقت نگاری کے بیانیہ انداز میں اب بھی بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔

شفیق احمد کا شمار ان لکھنے والوں میں ہوتا ہے جنہوں نے گذشتہ پندرہ بیس سالوں میں اپنی بھرپور تخلیقی توانائی کا ثبوت دیا ہے۔ انہوں نے بہت زیادہ لکھنے کے باوجود ایک خاص معیار کو قائم رکھا ہے۔ شفیق احمد نے اپنی نظموں میں موضوعاتی تنوع سے کام لیا ہے۔ اُن کے ہاں سب سے مضبوط تخلیقی حوالہ اُن کے اپنے داخلی تجربات اور اُن کے جذبات ہیں۔ شفیق احمد نے اپنے قلبی واردات کو موزوں الفاظ سے گہری تاثیر دینے کی کوشش کی ہے۔ اُن کی شاعری میں ہمیں محبت اور وفا کی داستان

کیفیات وجودی کشمکش میں ڈھل کر آتی ہیں۔ اس کی نظم "اداس شامیں" ان کیفیات کا اچھا اظہار ہے۔

بجھ گئے شہرِ دل کے سب رستے
آ گیا دل میں ہجر کا موسم
پھیلتی جا رہی ہے شاخِ ملال
کتنی بے نور ہیں اداس شامیں
اور ہر رات بین کرتی ہوئی
بے طرح رلاتی ہے
سوئے زخموں کو پھر جگاتی ہے
ایسے موسم میں ایسے عالم میں
کاش آئے تری یادوں کا موسم
غم کو دونا کرے خوشی کی یاد
ہم سے وحشت میں بھٹکتے ہوئے
کو دے سوغاتِ رتجگات ("وہ جب جاگتا ہے"، ص 112)

شفیق احمد نے اپنی نظم میں بعض اسلوبیاتی تجربے بھی کیے ہیں جیسے اُس کی کتاب "آگہی دشت ہے کہیں لوحِ جاں" کی نظمیں ایک ہی بحر میں لکھی گئی ہیں۔ جس سے مختلف نظموں میں ایک باطنی ربط قائم ہو گیا ہے۔ اس کتاب کی نظمیں ایک سے زیادہ موضوعاتی وحدت بھی رکھتی ہیں کہ شاعر نے ان نظموں میں اپنی قلبی وحدت کو نئے سے آموختہ کر دیا ہے۔ یوں اُس کی نظم میں ایک الگ رنگ پیدا ہوا ہے۔ اس رنگ کی عکاسی شفیق احمد خان کی نظم "بے جواب جنگل کا نوحہ" میں خوبی سے ہوئی ہے۔

موجود میں شہرِ ملال ہے کسی گل کا دے تم نہیں
مجھے راستہ بتا سوچتا کسی دیر تک
کسی اک ستارے کی لو نہیں
مجھے جانے کب سے کھڑا ہوں اپنی فصیل کے کسی موڑ پر
نہ عدو کو قریب آنے کا رکھتا ہے جرأت اگر

ترا ہجر جاں پہ عذاب ہے
کوئی حشر دل میں اٹھائے رکھتا ہے رات بھر
مجھے صبح دم کوئی نیند آتی ہے موت سی
مرا دل ہی جو ہے بجھ رہا ہوں
اسی طور بستر ہجر میں
یہ خواب نیند کی خاک میں
مرے سب نگینے مرے سب زخم ہیں
مرا اضطراب گواہ ہے ترے عشق کا
کہاں بس چلے مرا آتے درد کے سامنے
ترا درد بھی کسی بادشاہ سے کم نہیں

(ابھی وقت ہے کہیں لوٹ چل، ص 96-97)

اب شفیق احمد صاحب نے بعض موضوعات پر مسلسل نظمیں لکھنے کا جو سلسلہ شروع کیا ہے وہ جدید اردو نظم میں نئے امکانات کی تلاش ہے۔ اس سلسلے کی چار نظمیں "سویرا ۸۲" کے شمارے میں شائع ہوئی ہیں جو "رات" کی مختلف کیفیات کو گرفت میں لیتی ہیں۔

انوار فطرت کا نظمیہ مجموعہ "" سب سے پہلے ہمارے سامنے یہ "ہم عصر نظم میں ایک منفرد آواز کی نوید سناتا ہے۔ انوار فطرت اپنی شاعری میں دیو مالا اور خصوصاً ہندو دیو مالا کے عناصر کو اردو نظم کو بہت خوبصورتی سے برتتا ہے۔ اسی طرح وہ اپنی نظموں میں ہندی الفاظ اور ہندی آہنگ کو بھی سمونے کی کوشش کرتا ہے۔ انوار فطرت کی نظم "چنچل ہری اوم سنگھ کی جے" خصوصی ہونے کے طور پر پیش کی جا سکتی ہے۔

جھوریں دن،
ایسا کوئی اپائے ہو سکتا ہے
جیون کی زنجیر سے باہر
گرتے پڑتے اس حلقے کے دھتّے کو
پھاند کے تو آ جائے

یوں ڈرے ہو جیسے سنگم میں بیٹھے
غصے والے لال بھبھوکے ہو ہو کرتے دن!

(عہدِ قدیم کے ساحلوں پر، ص 9)

قدیم عہد، قدیم تہذیبیں، اساطیر اور قصے کہانیاں، اور فطرت سے تخلیقی وجدان کو منکشف کرتے ہیں جو شاعر کے لیے بعض چیزیں دلچسپی کا باعث ہوتی ہیں اور اس کی تخلیقی ذات میں تحریک پیدا کرتی ہیں۔ انور فطرت کے لیے (Source of inspiration) عہدِ قدیم اور اس سے وابستہ قصے کہانیاں اور علامتیں ہیں۔ وہ سب سے زیادہ وقت کی جبریت سے متاثر ہوتا ہے۔ گزرتا وقت انسانوں کو، چہروں کو اور مکانوں کو کیسے بدل کر رکھ دیتا ہے، اس کا بہت خوبصورت اظہار ہمیں انور فطرت کی نظموں میں ملتا ہے۔

"وقت کا جبر بھی کیسا ہے
مجھ کو تو نہیں رہنے دیتا
مجھ کو میں نہیں ہونے دیتا
صدیوں کی یکجائی بھی کرتا ہے
رستے اور گلیاں چھوڑ آتا ہے　　(سمندر کے ساحلوں پر، ص 80)

انور فطرت کی نظمیں اپنی فکری تازگی اور اسلوب کی چاشنی کے باعث قاری کو عجب لطف دیتی ہیں مگر ان کی مشکل پسندی انہیں مقبولِ عام شاعروں کی صف میں شامل نہیں ہونے دیتی۔

سعید احمد کا مجموعہ "بے آب آئینوں کے شہر میں" شاعر کے زندگی کو تلاش کرنے کے رجحان کو سامنے لاتا ہے۔ سعید احمد زندگی کو متنوع زاویوں سے دیکھتا ہے اس لیے ان کے ہاں موضوعاتی تنوع قاری کو چونکاتا ہے۔ اس کی نظموں میں صدیوں کی کوفت بھی ہے اور حالات کی سخت کوشی بھی۔ وہ انسانوں پر ہونے والے "تقدیر کے ستم" کا بھی مشاہدہ کرتا ہے اور شہر کی پر شکوہ فضا بھی اسے اپنی جانب متوجہ کرتی ہے۔ "بے آب آئینوں کا شہر" سعید احمد کے ارد گرد پھیلا ہے اور وہ اس شہر میں خود اپنا عکس بھی گم کر چکا ہے۔ اس کی نظم "بے آب آئینوں کے شہر میں" کا حصہ:

مجھے سوچنے کی سزا دو مری کی رسائی الجھا

ترے ساتھ چل کر

عشق میں وصول ہونا

فقط خود کو طرزِ تماشا بنانے کی کوشش کا پرتو

میں بکھر گئی

دھنک رنگ سے خواب سے شبنمی ساعتوں کو

گلاب آنکھ کی پتیوں پر سجا کر

بہت خوش ۔ بہت خوش ہوا ہوں

مبادا زمانے کو میری خوشی کی خبر ہو

زمانہ

جو احساس کے بانجھ پن کا شکار آج تک ہے

زمانہ

جو احساس کے بانجھ پن کا شکار آج تک ہے

زمانہ

جسے فصلوں کی نصیبیں اٹھاتے ہوئے کہ دل میں سجدے کی عبادت نہیں ہے

میں کب سے

زمانے کے ذرے میں

زری چاہتوں کے اثر میں

کئی پدیدہ خیالوں کی تتلی پکڑ کر کھڑا ہو

کہ شاید کوئی راہ نکلے

(کہ تو لاکھ بے کئی شوق کے عہد میں دل کا ہر اک گماں و یقیں ہے)

مگر اس کا حاصل بھی لاحاصلی کے سوا کیا؟

مرے شہر میں تو

بڑی عمر کی لڑکیوں سے
محبت کی کوئی روایت نہیں ہے

(بے آب آنکھوں کے شہر میں ص 26، 27)

سعید احمد کی نظمیں اپنے منفرد لہجہ، رنگ بھی رکھتی ہے۔ اس نے اپنی شاعری میں تازہ تمثالیں تراشی ہیں۔ ان کی نظموں میں روزمرہ کے عام تجربات سے لے کر سنجیدہ فکری مسائل کو شعری پیکر میں ڈھالنے کی سعی ملتی ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ سعید احمد اپنے تخلیقی امکانات کو کھنگال کر اپنی راہ بنانا چاہتا ہے۔

داؤد رضوان کے شعری مجموعے کا نام "خلا بولتا ہے" ہے۔ وہ اپنی نظم کو کسی خیال پر استوار کرتا ہے اور مختلف امیجز میں اپنی نظم کی تشکیل کرتا ہے۔ داؤد رضوان اپنی نظم کے مرکزی خیال کو مربوط اور منطقی ربط میں آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ مختلف ٹکڑوں میں جوڑتا ہے۔ "سناٹا بولتا ہے" میں ہمیں شاعر کے درد کا سناٹا سنائی دیتا ہے جسے شاعر نے خارجی استعاروں میں ہمارے سامنے منکشف کیا ہے۔ داؤد رضوان اپنی نظموں جیسے "ناٹن کا محل" میں زندگی کے Paradoxes کا سامنا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ تلخ حقیقتوں سے آنکھیں نہیں چراتا اور سماج کی جبریت کے سامنے سپر ڈالتا ہے بلکہ وہ خارجی اور باطنی دنیاؤں کو ایک دوسرے سے ملانے کی کوشش کرتا۔

"شام ہول گرفتہ ہے
سینہ چور تنہائی
چار سمت پھیلی ہے
زندگی کی رواروی سے
خواب گلے رتجگوں کے
سرخ بوجھل آنکھوں میں
لہر لہر کرتے ہیں
بوند بوند سادہ لیں
خواہشات کا چندن
سرد کر نہیں سکتیں

داؤد رضوان نے مختصر نظموں کے ساتھ ساتھ طویل نظم لکھنے کا بھی تجربہ کیا ہے اس سلسلے میں اس کی نظم "شامِ ہجر میں مکالمہ" قابلِ ذکر ہے جسے پانچ ٹکڑوں میں تخلیق کیا گیا ہے۔ اس نظم کا ہر ٹکڑا خیال کی نئی جہت کو سامنے لاتا ہے۔ شامِ ہجر سے وہ یہ شام شاعر کے سامنے کئی طرح کے امیجز لاتی ہے۔ لاحاصل گمان اور آخر میں چند کوئی خیال اور کوئی خواب" سب ایک ساتھ۔ محبت اور محبت میں ہجر کا تجربہ اور اس تجربے کی تپش اردو شاعری کے لیے کوئی نئی بات نہیں لیکن داؤد رضوان نے اس میں خاص قسم کا احساس پیدا کیا ہے۔ اسی تسلسل میں ہم داؤد رضوان کی نظم "آنکھیں صحرا ہو گئیں" دیکھ سکتے ہیں جو سات ٹکڑوں پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں جدید انسان کی بے بسی، بے چارگی اور بے یقینی کو خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے معاصر زندگی میں جس طرح چند لوگ دنیا کے وسائل پر قبضہ کرنے کے لیے انسانوں کا خون پانی کی طرح بہا رہے ہیں۔ زندگی کی ہر اعلیٰ قدر مادی مفادات کی نذر ہو چکی ہے تو رجائیت اور امید کا امکان کم ہوتا جاتا ہے۔ شاعر کے لہجے کی تھکن ہمیں اس صورتِ حال کا پتہ دیتی ہے۔

تابش کمال کا پہلا شعری مجموعہ "منظر منظر خواب" تو زیادہ تر غزلوں پر مشتمل تھا لیکن اس میں شامل نظمیں بھی قاری کو اپنی جانب متوجہ کرتی تھیں۔ جبکہ اس کا دوسرا مجموعہ "جانے کیوں یہ نظمیں" اردو نظم میں تابش کمال کے سفر کی روداد سناتا ہے۔ تابش کمال نے اپنی نظموں میں فطرت اور اس کے مختلف مظاہر اور موجودات میں حیرت و حسن کی شناخت کی جستجو کی ہے۔ تابش کمال اپنے عہد کے سیاسی و سماجی معاملات کی سوجھ بوجھ رکھتا ہے۔ اس نے خوابوں کے ٹوٹنے اور آئیڈیلز کو شکست خوردہ ہوتے دیکھا ہے۔ مگر ان سب باتوں کا بیان تو تابش کمال کے معاصر شاعر بھی کر رہے ہیں جو بات اسے دوسرے نظم نگاروں سے ممتاز کرتی ہے وہ اپنے تہذیبی تشخص کا گہرا شعور اور اس پر اصرار ہے۔ وہ اپنے خارج میں موجود ہر چیز کی نفی کر کے اپنی حیثیت نہیں منوانا چاہتا بلکہ اثبات کے رویے سے اپنے شعری منظر نامے کو وسعت دیتا ہے۔ تابش کمال کی نظمیں "خوں بہا کون دے"، "مستقبل کا ایک منظر"، "اپنی سالگرہ پر"، "خواب آیا"، "سارباں"، "دن بے گھری" خاص طور پر قاری کو اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ تابش کمال کی نظموں میں شعریت کا عنصر بہت نمایاں ہے وہ بڑی خوبصورت تمثیلیں تراشتا ہے۔ نظم ایک فطری بہاؤ میں آگے بڑھتی ہے۔ ان کی نظم "مستقبل کا ایک منظر" ملاحظہ ہو

عجیب رُت ہے

گلاب کے شاخچوں سے چمٹی ہر ایک تتلی مری ہوئی ہے
تمام تاروں کا نور کب کا بکھر گیا ہے
وہ چاند جس کی سفید پوشاک اجلی تھی
آج کی شب کفن لپیٹے ہوئے پڑا ہے
ہوا کی حساسیوں کو کوئی سحر لے اڑا ہے
عجیب رت ہے
پرندے چلنے لگے ہیں اور سانپ اڑ رہے ہیں
تمام چڑیوں کو ماس کی چاٹ لگ گئی ہے
تھکے ہوئے شیر اپنے غاروں میں بیٹھ کر گھاس کھا رہے ہیں
درخت پر ماس اگ رہا ہے
عجیب رت ہے
قلم سے الفاظ کی بجائے عجیب بے ربط سی صدائیں نکل رہی ہیں
جو کوئی بولے تو حلق سے بھونک جھانکتی ہے
پرندے چونچوں کے دائروں میں قلم دبائے زمیں پہ لفظ کھینچتے ہیں
خدایا کیسی عجیب رت ہے
عجیب رت ہے (عجائب پرندوں کی نظمیں، ص 58-59)

سلمان صدیقی اس قافلے میں قدرے تاخیر سے شامل ہونے والا شاعر ہے۔ اس کے پہلے شعری مجموعے "کسی سے پیار کا مطلب" نے سنجیدہ قاری کو اپنی جانب متوجہ کیا تھا، پھر "دھیان میں گم" میں اپنے سفر کی اگلی منزل پر نظر آیا اور اب اس کے تیسرے شعری مجموعے "کوئی بات بتانی چاہیے" میں یہی بات بنتی نظر آ رہی ہے۔ اس کتاب میں شامل "اے مری رت کی گل ہوا" "کبھی نظم لکھنے سے پیشتر" "کوئی اور ہے وہ جو میں نہیں" "تمہاری یاد" "یہی سچ ہے" "کوئی منتظر ہے" "وقت میں رہ کر وقت سے نکلو تو جانیں گے" اور "اے مرے بے حس" جیسی نظمیں اس کی فکر اور اسلوب میں آنے والی پختگی کا پتہ دیتی ہیں۔ وہ رومانیت، رومان اور محبت کے جذبے کی گہری کشش سے باہر آ گیا ہے اور اپنی گردو پیش کی

اشیاء پر بالغ نظری سے نگاہ ڈالی ہے۔ اس کی نظم "کوئی منتظر ہے" سے ایک ٹکڑا

بہت دیر ہونے لگی ہے

تم آؤ تو آؤ

مگر اب مجھے اپنی بوجھل سی پلکوں کی ہر بات سننے میں دقت نہیں ہے

میں جب اپنی آنکھیں اٹھاتا ہوں تو ان سالوں کے کھلے دشت میں دیکھتا ہوں

وہاں تک

جہاں تم گزرے منظر ہو...... میں آؤں

فلک کے دریچوں کو کھولو بھی اے دل

ہواؤں کی ماری ہوئی شکستہ آنکھیں

افق کی شفق میں بکھرو بھی اے دل

میں یہاں بیمار باتوں کے بدن میں چپ ہوں

(کوئی بات بھی کی جائے ص150، 15)

روش ندیم کا جھکاؤ ترقی پسند شعری روایت کی طرف زیادہ ہے۔ وہ اپنی نظموں میں تشبیہ سوال اٹھاتا ہے اور اس کا سوچتا ہوا ذہن اپنے اردگرد کے ماحول پر نگاہ ڈالتے ہوئے اس جبریت کو توڑنے کی خواہش کرتا ہے جو انسانی زندگی کا مقدر رہا ہے۔ روش ندیم کی نظموں میں نئے امیج تراشنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اس نے تشبیہ اور استعارے کی تازگی کے ساتھ ساتھ فکر اور تصورات کے نئے پن کو بھی ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی کتاب "شیشم پیڑ پر لکھی نظمیں" میں "ادھورے خواب کا نوحہ"، "دھمکی سے بھسمی تمدن کی مدت"، "باب زوال کا پہلا ورق"، "تاریخ شرارت کرتی ہے" اور "چلو یاد کرتے ہیں" وغیرہ اس کے روشن مستقبل کا پتہ دیتی ہیں۔ اس کی نظم "نقطۂ انجماد سے گزرتے وقت" سے ایک اقتباس:

مرے اس شہر میں اب بھی

وہی گھٹن ہے وہی شامیں

وہی اخبار کی سرخی

جو صدیوں سے پرانی ہے
ستاروں سے تلاوت کر رہی ہے
ہاتھ اٹھتے ہیں
پھر چپتے ہیں وضو کرتے ہیں
مگر دونوں کے چہروں سے دعا بھی شب نہیں چھٹتی
مسیحا آج بھی سولی پہ لٹکا ہے
تم آئے تو رن بجے

(شتو پہر پہ اُگی نظمیں ص 51، 52)

کوثر محمود کا شعری مجموعہ "مجھے دریا کے ساتھ رہنے دو" رومانویت پسندی اور اساطیری آہنگ کے ملاپ سے تشکیل پانے والا شعری مجموعہ ہے جو اپنا ایک منفرد تخلیقی رنگ رکھتا ہے۔ کوثر محمود کو اساطیر خصوصاً ہندو دیو مالا سے خصوصی شغف ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ہندی الفاظ کا استعمال فراوانی سے کرتا ہے۔ کوثر محمود کے ہاں ماضی قریب جو اُن کے اپنے بچپن کے ماحول سے وابستہ ہے اور ماضی قدیم جو خطہ پوٹھوہار کے تہذیبی عمل سے وابستہ ہے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ کوثر محمود نے "میرے بچے کے سکول کا ترانہ" لکھ کر دنیا کے بارے میں شاعرانہ انداز میں خوب اظہار خیال کیا ہے۔

یہ دنیا میری دنیا ہے
میں اس دنیا کا وارث ہوں
یہ دنیا میری دنیا ہے
اس دھرتی کی ساری خوشیاں اور سارے مصائب میرے ہیں
سب روشن روشن تہذیبیں آثار قدیمہ سب میرے ہیں
اس دھرتی پر رہنے والے سب لوگ مرے ماں جائے ہیں
اور لاکھوں کروڑوں سالوں پہ پھیلا ہوا جو اب سے آگے گزریں گے وہ میرے ہمسائے ہیں
ہر لمحہ جو تقویم سے باہر ہے اس کی ہر گنتی تبسم سے آگے ہوتا ہے

اجتماع کی ہر صورت کے لیے
تفریق سے آگے جاتا ہے تقسیم سے آگے جاتا ہے
تاریخ، عمرانیات، تعلیم، اُجالا اور خوشبو
مفصل بہ ہر مقصد
میں وہ شے ہوں میں وارث ہوں
پیدا ہوا بھری دنیا ہے میں اس دنیا کا وارث ہوں

(کچھ دیر ہمارے ساتھ رہو، ص 34)

خالد علیم کی بنیادی شناخت تو ایک غزل گو کی ہے لیکن اپنے شعری مجموعے 'بغداد آشوب' میں انہوں نے نظم کی ہیئت کو بھی خوبی سے برتا ہے۔ 'بغداد آشوب' دراصل امریکی استعمار کے خلاف تخلیقی مزاحمت کی ایک مثال ہے۔ خالد علیم عراق کی تاریخ اور مسلمانوں کی اجتماعی بے حسی کو بھی اپنی نظموں میں سموتا ہے لیکن ان کے سب سے اصل میں امریکی استعمار کا وہ بھیانک چہرہ ہے جس کے سبب آج ساری دنیا کا امن اور سکون خطرے میں ہے۔ خالد علیم کا مذہبی شعور' سیاست کے مقابل ڈٹ جانے کی تلقین کرتا ہے۔ بغداد آشوب کی نظموں میں ہمیں عالمی استعمار کے خلاف مزاحمت کی مکمل تصویر دکھائی دیتی ہے۔

عالمی امریکی استعمار کے خلاف یہ تخلیقی مزاحمت کچھ خالد علیم سے خاص نہیں بلکہ اس نسل کے بہت سے شعراء نے اس جبر و کرب کو اپنے باطن میں محسوس کیا ہے جو مادی مفادات کی خاطر معصوم انسانوں کو دیا جا رہا ہے۔ خالد علیم کے ساتھ ساتھ جاوید انور، زاہد مسعود، خالد محمود اور بہت سے دوسرے لکھنے والوں نے بھی اس تخلیقی مزاحمت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ محمود شام، مستقل ادیب احسان اکبر، علی اکبر عباس، جلیل عالی، عامر سہیل اور بہت سے مختصر لکھنے والے بھی عالمی امریکی استعمار کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میرے خیال میں یہ موضوع الگ سے تفصیلی مضمون کا متقاضی ہے اور راقم، سے اپنی فکری اور تنقیدی ذمہ داری سمجھتے ہوئے آئندہ دور میں اس موضوع کے حوالے سے تفصیلی مضمون قلم بند کرے گا۔

ایسا نہیں کہ نظم نگاروں کے اس قافلے میں صرف مرد حضرات شامل ہیں۔ خواتین شعراء نے بھی نظم کو اپنا وسیلہ اظہار بنایا ہے لیکن اس حوالے سے اُن کی تعداد کم ہے۔ اس کے باوجود اُن کے یہاں

اچھی نظموں کے نمونے ملتے ہیں۔ اس حوالے سے خاص طور پر یاسمین حمید، عشرت آفرین، ثروت زہرا، حمیدہ شاہین اور بشریٰ اعجاز کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

خواتین نظم نگاروں میں سب سے زیادہ تخلیقی جوہر ہمیں یاسمین حمید کے ہاں نظر آتے ہیں۔ یاسمین حمید کا پہلا شعری مجموعہ "پسِ آئینہ" کے نام سے شائع ہوا تھا اس کے بعد سے اب تک اُس کا تخلیقی سفر جاری و ساری ہے۔ یاسمین حمید کا اختصاص یہ ہے کہ وہ اپنے اردگرد بطور عورت کے نہیں بطور فرد کے نگاہ ڈالتی ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں ہمیں بعض شاعرات میں در آنے والی تانیثی سوچ کے آثار نہیں ملتے جو اپنے کچے پکے جذبات کے لیے طبقۂ اظہار کو اسی جذبے و رومانی طرزِ احساس کا نام دے کر اپنی پہچان بنانے کی کوشش کرتی ہیں۔ اُن کے برعکس یاسمین حمید اپنے گردوپیش پر بطور فرد نگاہ ڈالتی ہیں لیکن شے اور مظاہر کو بیان کرنے کا انداز بتاتا ہے کہ یہ خاتون لکھنے والی کی نظمیں ہیں۔ اب یہ بات کسی ثبوت کی محتاج نہیں کہ عورت اور مرد کے اپنے اردگرد اور اپنے جذبات کو محسوس کرنے کا انداز ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ یہی اختلاف اُن کے تخلیقی جوہر میں بھی منتقل ہوتا ہے۔ یاسمین حمید کی نظمیں جیسے "پوری رات سوچنے کے بعد" "ہم کچھ نہیں سیکھتے" "ہم دو زمانوں میں پیدا ہوئے" اور "ہمارے منصب میں" اُن کے تخلیقی اور فنی سفر کا پتہ دیتی ہیں۔ "ہمارے منصب میں" کا دوسرا اور آخری ٹکڑا تو شعورِ احترام کے ساتھ بچاؤ کا بیان کرنے کی اچھی مثال ہے

تو ہم نے جبر کا احترام کیا
اور مجبوری میں غائب ہو گئے
رات کی آخری روشنی کے ساتھ
ہمیں نظم کا عنوان ملا
اور گہری نیند سونے والوں کے ساتھ
ہم جاگنے پر مامور ہوئے
ہمارے منصب میں
دستبرداری کی گنجائش نہیں تھی
اس لیے دنیا کی خوبصورتی یا بدصورتی کے بارے میں
ہم سے کوئی سوال نہ کیا جائے　　　　(ادبیات ۔ 8، ص 40)

ثروت محمود کے ہاں ہمیں سماجی جبر کے مقابل ڈٹ جانے کا رویہ ملتا ہے۔ اس نے محبت کے جذبے کو کم کم اپنا موضوع بنایا ہے لیکن معاشرے میں موجود احساسِ شکست کو شعری روپ دیا ہے۔ اس حوالے سے اس کی نظمیں "احتیاط باقی ہے" "بچاؤ" "گھر" "میں کیا لکھوں؟" اور "جنم" قابلِ ذکر ہیں۔ "میں کیا لکھوں" کے آخری حصے مجموعی طور پر شاعرہ کے فکری اور تخلیقی رویوں کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔

میں لکھوں
ساحلوں، آبی پرندوں اور بادل کو
مگر پانی میں پھیلی تیل اور بارود کی بھاری کثافت
میری سانسیں کھینچ لیتی ہے
میں دیکھوں
آسمانوں کی شفق رنگ نیلی اک چھب کو
مگر میری آنکھوں! جنگی جہازوں کی اڑانیں
آسماں کو چھین لیتی ہیں
میں سوچوں
مسکراہٹ اور رنگا رنگی کی رم جھم کو
مگر چیخوں کی وحشت خوف بھی ہے
میں بیٹھی ہوں کھلے آنگن میں
کہیں قیدی تو نہیں ہوں
میں کیا سوچوں؟
میں کیا دیکھوں؟
میں کیا لکھوں؟ (دنیا زاد 12، ص 99-100ء)

عشرت آفریں کی نظمیں بھی اپنی الگ شناخت کی حامل ہیں۔ عشرت آفریں نے زیادہ تر نسائی جذبے اور نسائی تجربے کو اپنی نظموں میں سمویا ہے لیکن اس نے جس احتیاط اور تخلیقی اظہار کا مظاہرہ

کیا ہے۔ اس سے عشرت آفرین کی نظموں میں کسی طرح کا اختلال نہیں آتا ہے۔ بطور اس حوالے سے ان کی نظمیں "گیراج سیل" اور "سیتھ پیاز" کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ "گیراج سیل" میں شاعرہ نے پوش علاقوں میں گھر کے اندر لگائی جانے والی سیل کا نقشہ کھینچا ہے لیکن رفتہ رفتہ یہ نظم قدیم اور جدید طرزِ زندگی کے درمیان کشمکش کا روپ دھار لیتی ہے۔ عروسی جوڑے کی سیل کا کوئی تصور ہمارے روایتی طرزِ زندگی میں نہیں لیکن اب اوپن مارکیٹ اکانومی میں تو ہر چیز بکاؤ ہے چاہے جذبات ہوں چاہے عروسی جوڑا۔ اسی طرح "سیتھ پیاز" میں عورت کی زندگی میں آنے والی اہم تبدیلی کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ تبدیلی جو اس بات کا اعلامیہ ہوتی ہے کہ اب عورت کی زرخیزی ختم ہوئی۔ اپنے باطن میں یہ عمل ہر عورت کے لیے ایک تکلیف دہ تجربہ ہوتی ہے۔ شاعرہ نے اسے بہت خوبی سے اپنی گرفت میں لیا ہے۔

حمیدہ شاہین کے اولین شعری مجموعے "دستک" میں شامل نظمیں اس بات کا اعلان کرتی ہیں کہ شاعرہ کو اپنی بات کہنے کا سلیقہ ہے۔ وہ اپنے نسائی جذبات کو بیان کرتے ہوئے کسی لمحے بھی یہ عورت ہونے کے احساس کو نہیں بھولتی لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کی نظمیں آپ سے معاشرتی مسئلوں کی طلب بھی ہیں۔ ان میں لفظی اور اسلوبیاتی تجربے ہوتے ہیں۔ تخلیقی آنچ نے روزمرہ کے تجربات اور موضوعات میں ایک خاص طرح کی عمومیت پیدا کردی ہے۔ دستک میں شامل نظمیں ہمیں حمیدہ شاہین کے شعری اور تخلیقی امکانات کا پتہ دیتی ہیں۔

بشریٰ اعجاز اپنی نظم کو کہانی کے آہنگ سے قریب تر رکھتی ہیں۔ بشریٰ اعجاز نے اپنی نظموں میں زبان و بیان کے سلیقے سے کام لیا ہے اور وہ اپنے موضوع کو اندر سے تفصیل سے پیش کرنے کی طرف مائل ہیں۔ یہاں صرف ان کی ایک نظم "آنکھیں ذرا جھکا لو" کے حوالے سے بات کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ نظم ایک ایسے احساس کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش ہے جو بیک وقت کسی اور سے بھی منسوب ہو سکتا ہے اور گزرے وقت سے بھی۔ شاعرہ نے اس کیفیت کو بہت لطیف پیرائے میں بیان کیا ہے۔

مندرجہ بالا صفحات میں جس نظم گو شعرا کا تذکرہ کیا گیا ان کے علاوہ بھی بہت سے نظم گو موجود ہیں لیکن ایک مضمون میں اس سے زیادہ حوالوں کی گنجائش کم ہی نکلتی ہے۔ دوسرا یہ کہ میں نے اپنے ذاتی مطالعہ اور تجربے کی بنیاد پر ان شعرا کا ذکر کیا ہے جو میرے خیال میں قابلِ ذکر تھے۔ یہ مضمون اصل میں خواتین کے نظم گو شعرا کے کلام پر گفتگو کے لیے نقطۂ آغاز ہے اور مجھے امید ہے کہ اس سے بحث کی نئی راہیں کھلیں گی۔

◆◆◆

عزیز احمد کا مخزنِ شعریات

ابو سعادت جلیلی

1- عزیز احمد کے شعری نظریات اور آثارِ سخن 1927ء تا 1978ء کے ذریعے مشاہدہ اور اظہار

2- امکاناتِ تجزیہ و تقابل، معروضات۔

3- آخری غزل، خلاصۂ فکر و تحقیق۔ آغوشِ مرگ ہم پہ ہوئی تنگ دوستو۔

ہم نے جو کچھ لکھا بخوفِ قسم لکھتے رہے

عزیز احمد کے نگارِ سخن

شعری ملحقات کے ماخذ

(موضوعاتی جستجو و تجزیہ کاری کے داخلی ممکنات)

عزیز احمد کا مخزنِ شعریات ان کی اولوالعزمی کے سرمایے کی طرح ذاتی و افق مہم کے مشاہدوں اور تصورات کا جامع ہے۔ گو مکمل تصنیف لطیف یعنی "مقدمہ و شاعری" کی تنقیدی کتاب یا ایک مقالہ کو شعر و شاعری تک اس باب میں ان سے یادگار نہیں ہے۔ ان کے شعری تبصروں اور تجزیاتی اظہارات کے دل چسپ و پر اثر نمونے مختلف و متعدد مطبوعات یعنی کتب اور نگارشات و رسائل میں نگار ہائے منتشر کی طرح جلوہ نما اور بیاضِ تفکرات مجموعہ ہائے گلی و مجموعۂ آفرینی پر سوز و موقر ادبی شہادت کا سرمایہ کامل معلوم ہوں گے۔ گویا عزیز احمد پر تحقیقی مزید سالہا سال تو ... کی اس سمت پیش رفت ان کے تخلیقی افکار و مظاہر کی جہاں دیدہ نگار و نظریات کی اس رخ سے مرتب و مہذب صورت گری کی مفید و مثبت اور صحیح تشکیل و تکمیل کی موجب ہو گی۔

عزیز احمد کے کئی شعبوں کی کتب اس تعین مضمون کی روشن گری کے لیے خاص اہم ہیں تاہم غیر مجموعہ نثری نگارشوں اور غیر مطبوعہ کلام میں بھی اس عنوان کو روشن کرنے کا سامان وافر طور پر دریافت ہوتا ہے۔ اس طرح سوانح اسلامی ہند اور سسلی کی بھی پانچ چھ مبسوط تحقیقات کی ہی استثنائی وسعت کے عزیز احمد کی تمام تر اصناف تخلیق، تصنیف، شعری مشاہدات اور فنی نظریوں کی اہمیں مصادر وضع ہوئی ہیں۔ ان کی جامع فہرست ساری دلیل ہے اس مضمون کے شواہد کا ان تمام آثار کا اندازہ ہے۔

(ا) 1927ء کے اوائل اور قریبی مابعد ادوار کے مقالات شعری بہ کثرت متفرقہ اقبال پر ایک، اصغر وقالی، مشاد لطیفہ آبادی، فراق (دو عدد) نظیر اکبر آبادی کی غزل، تبصرہ "ارمغان پاک" "مشکول" چودھری محمد علی ردولوی پر مقالے

(ب) 1927 1932ء کے پہلے مکمل پانچ سالہ دورانیے میں ہی عزیز احمد کی ذہنی تشکیل و تہذیب کی فکری اساتذہ پر یہ نظریات کے رجحان میں بنیادی تغیر بلکہ انقلاب "مغربی" کی کیفیت کی نمود بھی ٹیگور کی ہم قلبیات متفکرانہ شاعرانہ روحانیت سے ناخوش رہ کر اور منقلب انداز میں اقبال کی شعریات سے عزیز احمد کا رجوع اور مستقل بلکہ تا عمر اس سے تحسین و تخلیق اور تنقیدی اسباب سے دلی بستگی

(ج) 1927 تا 1937ء کے بیچ فتنہ ای عشرے میں تخلیق و ترجمہ کی ہوئی متعدد مختصر مفید نظمیں جو دو کافی اطمینان کی ہیں۔

(د) 1932ء، خاص کر 1936 تا 1946ء کے تحقیق اور ماقبل جمعدات در زیادہ متعلق بہ مغربی کلاسیکی شعریات و ادبیات "خراب آباد" اور "نظریہ صدا و صدی" "رسو شمس شاعری بوطیقا" "شیکسپیئر" "رومیو جولیٹ" "آرسن" "معمار اعظم"۔

(ہ) 1932 تا 1957ء کے ناولوں اور افسانوں میں حافظ کے شعری استعمالات، بطور خاص "جسم" میں ایک مجہول شاعر کی روزمرہ سازی کے لیے تمام تر تخلیق کیے ہوئے مکمل غزلوں کے نمونے، ن۔م۔ راشد کے تعین دستوری تعارف جس کا سلسلہ "تحریک ماورا" اور "ترقی پسند ادب" سے شروع ہو کر آئی ڈول تک چلا۔

(و) 1940ء کے بعد کی تین طویل منظومات "ماہ لقا اور دوسری نظمیں" کی تخلیق

اور تعمیر کی ہے دلی کے بھی خیالات۔

(ر) 1940ء کے بعد کی مستقل کتابی صورت "نقش و صفات" "ترقی پسند ادب" نیز "اقبال کی تشکیل" اور "اقبال اور نظریۂ فن" کے ابواب و 1942ء کے تجزیاتی مضامین شعر و شاعری۔

(ج) 1940ء کے بعد کی معتبر طویل تحقیقی مقالات بابت "مسعود حسن کے خود مطالعات" مع اپنے ترتیب اور "انتخاب جدید" کی اشاعت سمیت اور "مقبول شاعری" کی تنقید۔ نیز "1857ء کے بعد کا اردو ادب" اور پاکستان کے تہذیبی تناظر میں انگریزی جائزہ ادب و شعر قریب 1960ء۔ بعد کتابی تبصرے مطبوعہ بلیٹن مدرسہ مطالعات مشرقی و افریقائی سندن موسومہ بی ایس او ایس نیز کیمبرج ہسٹری کے اجزائے اردو ادب

(ط) عزیز احمد کے اپنے جامعاتی متعلق اسکالروں کے موسومہ خطوط کے ان کی ابتدائی شاعری پر اظہارات۔

(ی) مجموعہ کلام سرمایۂ دوری کا آخری "سلسلہ آغوشِ مرگ" دورانیہ 1976ء تا 1978ء۔

آغوشِ مرگ ہم پہ ہوئی تنگ دوستو
تجھ تک ہے ... ترنگ دوستو

نیز 1978ء میں عزیز احمد کی وفات پر فیض کی کینیڈا میں اولین آمد کے موقع پر ان کے اعزاز میں منعقدہ مشاعرے میں فیض کی شعریات پر عزیز احمد کا یادگار خطبۂ صدارت، جس میں عزیز احمد کے مطالعۂ فن کا نقطۂ عروج پر پہنچا ہوا دیکھا جاسکتا ہے کہ عزیز احمد نے باقاعدہ فن کی قدر کے خاص کیا ہے یا اصرار کیا کہ وہ فیض سے عزیز احمد کے پسندیدہ انتخاب و ترتیب کے مطابق وہ سب غزلیں خصوصی فرمائش کر کے سماعت کریں۔

تاریخی ترتیب سے یہ جمع اور ادبی سرمایہ کتاب اور تاریخی اقتباس صورتوں کی اپنی شناخت کی صورت کو پیش کرتی ہے، مگر عزیز احمد کے نکات تنقید اور ترتیب کرنے کے لیے ان سے استفادہ با اعتبار مطالب و مباحث بیش از بیش انتخاب ہوگا جب کہ دیا جائے کہ تاریخی ارتقاء اور تبدیلی و تعمیر کے

اندازے کے تعین اور جائزہ و دریافت کی غرض سے اس طرح تشکیل و پیش کش بھی ضروری رہے گی۔ کوئی شک نہیں کہ یہ ضرورت بہر صورت مفید و مثبت ہوگی کہ انہیں رد کا سا انحراف سے عزیز احمد کی ادبی و شعری تخلیق و تنقید کے شعبوں کی راہیں پہلو دار طریق پر اور مرتب و مہذب انداز سے یک جا نمودار ہو پائیں گی۔ ولی اللہ کر طرح یعنی تدوین کی نسبت سے استفادہ ان نکات سخن میں موضوعاتی تسلسل قائم اور ثابت کرے گا اور یہ صورت دیگر یعنی متعین وار سلسلہ بندی سے ان سب اظہارات سخن کی ارتقائی تشکیل و تہذیب سے خوبیاں مدد پر ہو سکیں گی۔

سطور آئندہ کو چند اور گوشوں کی جانب بھی شمار کناں رکھا جا رہا ہے، کہ ان کا بھی متوازی طور پر گویا پہلو بہ پہلو رو برو رہنا بھی فائدہ مند ہوگا اور اسی لیے ضروری بھی۔ یہاں ان کا جنگلی و ذہن نشین رہنا از بس کہ ناگزیر ہے کیونکہ ادب جہت میں منظم و مسلم الثبوت حیثیت کی مناسبت سے عزیز احمد کی شعریات کی اپنی اہمیت و ارزش ادبی و تحقیقی مسلمہ کیا قاعدے سے معروف بھی تا حال نہیں ہے۔ مزید برآں ماسوا اقبال کے عزیز احمد کی آراء شعر، اور شاعری پر دو پر تنقیدی ادب میں نمایاں نہیں ہو سکی ہیں کیونکہ گستاخی معاف ہمارے ماحول ادبی ناقدین فقط "حاضر مال سے دستیاب" مواد پر نظر کرم فرماتے ہیں خواہ ادبی مواد گلے سڑے مواد سے ہی بھرا ہو اور حرام غیب یعنی تفحص طلب نکات کی جستجو و بازیابی کا میدان ان کے لیے "علاقہ غیر" ہی ہے۔

اس حالب علامت سے جملہ معترضہ کے علاوہ قطع نظر یا اس نے تئیں معذرت طلبی کے ساتھ یہی، یہاں اولاً اعتقادی تصانیف کے حوالے سے مختصر معترضہ اور ماضی قریب کی ادبی شعری تواریخ کے بھی حوالہ خاص کے تحت اختصارات کے طور اور بھی کچھ معروضات نذر کرتے ہیں۔

"اقبال کا نظریۂ فن" نامی عزیز احمد کی نسبتاً کم معروف تصنیف کی وضع پر عزیز احمد کے اپنے شعری تصورات کے نقوش مرتسم کرنا قریب قریب غیر ممکن ہے، کیوں کہ عزیز احمد کے نکات فن "اقبال کا نظریۂ فن" جیسے سائیکلو پیڈیائی عنوانی ابواب و اجزا میں تنظیم و تشکیل کے بے اتنے زیادہ وسیع الذیل اور بر محل و قطع نہیں ہوئے ہیں اور لفظوں میں عزیز احمد کا عنوان نکات اقبال کے سمت بہ کثرت بلکہ کثیر کثیرہ اور اجوائی و اقسام کے پوشیدہ شذرات اور گوناگوں احساسات کا مجموعہ نہیں رہا ہے جو کوئی عمدہ سرخیوں کے تحت منقسم کر کے قدردانوں کے علیحدہ ارتکاز بھی اوقات کے بطور شرح اور معانی کے مباحث پیش

کرنے کے لائق معلوم ہو۔ یہ اس لئے کہ عزیز احمد کے مضامین نظم و نثر کا اقبال کے موضوع عالی مقالیں سے محدود و مناسبت اور اقبال کے مدرکات یا رواکات سے دستاویزی سند حاصل ہے۔ ہر چند یہ دونوں نسخیں اقبال کے مداح و معترف اور خاص کر ان کے تتبع یا اثر پر پرورش میں دوسرے سب ہی مسلم افاضل برصغیر کو اقبال سے اپنے حلقے کے مسلمان علمائے ادب کے حسن جملہ ان کے متاثرین ان سے بیش از بیش زیادہ عزیز احمد کو حاصل ہیں کسی اور اہل فن کو بینا اور ہر گز ہی اس درجہ نصیب نہیں ہیں۔

یہ طرز خیال بہت کچھ بحث تجسس کا باعث ہو سکتا ہے اور معترضہ پیدا اختلافی بھی ہو سکتا ہے تاہم راقم کا یہ عرض کرنا خود تفصیل طلب بلکہ طوالت کا بھی طالب ہے۔ اس لیے بطور مختصر اتنا یہ اس لیے بھی کر رہا ہے جو ادا کرے خیال خاطر احباب کے بہت گراں بار نہ ہو۔

اس خصوص میں یہ یاد رکھا جا سکتا ہے کہ اقبال جس وسیع و عریض پیمانے پر اور اعلیٰ سے اعلیٰ سطح پر مسلمانوں کی علمی تمدنی تواریخ کرنے کے اہتمام خاص کے لیے مصروف فکر معتقد ہے ملا سلیمان ندوی سے انھیں اضطراب بھی ایک سے زائد مواقع پر کرتے رہے۔ اس ضرورت کی اس خاص الخاص نوعیت کے ساتھ تحلیل و تہذیب کا فریضہ بھی اور حق بھی عزیز احمد نے Intellectual Historio Graphy کی صنف در جن عظیم و محقق مطبوعات میں ادا کیا جو ان کی انگریزی کی بہت کتب یقیناً ہیں۔ اقبال کا مطالعہ کوئی بڑے سے بڑا مورخ پورا کرنے کا اہل نہیں ہو سکتا تھا۔ جو سوائے عزیز احمد جن کے ناول بھی مسلم تمدنی تاریخ کے تخلیقی شعور سے مالا مال ہیں اور مسلم تمدن کا یہ تاریخی ادراک ان کی خلاقی کے آخری شہ پارے کے جلو میں ''ہوس ایمرک'' تک بھی لے گیا۔

ممتاز حسین کی ''حالی کے شعری نظریات'' جیسی طرز و اساس پر بھی عزیز احمد کے اپنے محسوسات فن کی تدوین بھی امکان سے سوا ہے۔ اس لیے کہ عزیز احمد کی فن کی اور تصورات فن کی پیش کش بالنظر طرازی میں قومی شعور کی وہ کارگری عیاں نہیں ہے جو حالی کا خاصہ رہی ہے۔ بلکہ اسی طرح احساس کو عزیز احمد فکشن کی تخلیقات میں سموتے رہے اور ذیل اول اس کو ''ہوس اور سلطنت'' کی تخلیقی سطح پر کارا رکھا چنانچہ قوم پدرانہ عصر حسیت دوسالے کے ساتھ ''گریز'' میں عمر تاریخی اور سیاسی سماجی اثرات کے تحت ''آگ'' میں سرایت کیے رہی ''آگ'' کی ورائی چوتھے شعری تصنیف مجموعہ ''ماہ لقا'' کی ایک نظم بھی اس کا نمونہ ہے۔

عزیز احمد کی شعری تخلیقات میں یہ طویل منظومہ "فردوسِ بر روئے زمین" اور اس کا تمہیدی تعارف عزیز احمد کے عام پیرایہ اور ان کا نظم کے پیکر میں واحد اظہار ہے، بلکہ ان کے قوی شعور کا شعر میں موزوں کامل ہے۔ اس اکیلے نظم پارے کو "عام" کے شعری نظریات جیسے بسیط و مسلسل ایک تجربے کی بنیاد تو نہیں بنایا جا سکتا ہے تاہم عزیز احمد کے شعری تصورات میں "گریز" و "آگ" کے تخلیق کار کی یہ قوم پرستانہ حساسیت بڑا اہم اضافہ ضرور ہے۔

تقابلی مطالعہ و تجزیہ کی غرض سے عزیز احمد کی شعریات کے موازنے کا امکان منظومہ "فردوس" کے ماسوا دو ان تالیف سے نہ دوسری دو طویل نظموں کے کچھ جملے "ہوتا تھا" سے صاف واضح ہے۔ جبکہ تاریخی حساسیت "فردوسِ بر روئے زمین" کے پہلو بہ پہلو "عمر خیام" سے بخوبی ہویدا ہوتی ہے۔ مگر ترقی پسند میلانِ طبع کا تحریکی مظاہرہ بھی "فردوس" تک سے قبل محدود ہے، چنانچہ ناولوں اور افسانوں کی سی وسعت نظموں میں مفقود ہے۔

"ہوتا تھا اور دوسری نظمیں" اس طرح عزیز احمد کی پیش رو رومانیت کی تحریک اور معاصر ترقی پسندی کی ملی جلی ترجمانی کے ہمراہ عزیز احمد کے خصوصی منفرد و ذہنی محسوسات کے ساتھ تہذیبی شعور کی آگہی کے رجحان کی شاہد ہیں۔ گویا مجموعہ "ہوتا تھا" عزیز احمد کا ایسا تخلیقی پیکر اور شعری عنصر ہے، جو بہ یک وقت نئی نیک دھاروں کا سنگم ہے۔ اس میں تحریکوں کی اثر اندازی تو عیاں ہے لیکن ان کے اپنے رجحان ساز میلانات کی بھی چھاپ اپنے اثرات محسوس کرتی ہے۔ عزیز احمد نے نظم گوئی کا یہ سلسلہ بلکہ مشغلہ ترک اور منقطع کیوں کر دیا؟ اس کا جواب مکاتیب کے ذریعے قاب بعد گفتہ ہوتا ہے چنانچہ "سویرا" کی حالیہ اشاعتیں اس امر پر معتبر گواہ ہیں۔

- 3 -

عزیز احمد کے طویل العمر شعر گوئی کے آخری نمونوں کی ہمہ گیری ان کی ہمہ جہت بلکہ کثیر المعنوی اور گمی حنائی کی حسن آل بیان سے، عمیدہ ہے اس کا اظہار قفل سے موسوم اس ایک ہی غزل سے بحسن و خوبی ملاحظہ ہو سکتا ہے۔ عزیز احمد کے تمام تر تخلیقی نقوش کو گویا قرن کلام بہر طور محید ہے جس کی مناسبت شاری سے یہ غزل مملو ہے بلکہ سرشار معمور ہے۔ اس انتخاب معانی و مطالب کے ہر پہلو مقاصد کی معنوی ترجمانی اور متناسب دو آخری اظہاری نمائندگی کے لیے اس سے بہتر اسالیب بیان

شاہد   فیض کا انداز نے پن

ہم نے جو سمجھا بالاخر ستم لکھتے رہے
زندگی کے راز سارے نقش و کم لکھتے رہے

ہم الف سے پڑھ نہ پائے تا حروفِ لام و میم
پھر بھی ساری عمر تفسیرِ الم لکھتے رہے

ہم صدی کی حد کیا سمجھے کہ یہ مدت تھی
خامۂ ایماں سے ہم مدحِ ستم لکھتے رہے

شیر و شغال و گرگ سے بچ بچ کے ہم
آہوئے شعر کا نقش پہ رم لکھتے رہے

پاسداری کی، طرفداری کسی کی کر نہ پائے
اپنا غم، اپنوں کا غم، غیروں کا غم لکھتے رہے

داستاں اپنی لکھی، مودلو اپنوں کی لکھی
مدح و ذم سے بچ کے شرحِ مدعا ہم لکھتے رہے

ہم پہ جو گزری سو گزری، وہ حدیثِ دیگراں
داستانِ نوش و نیش ہم لکھتے رہے

جانتے تھے اپنا ہر حرفِ غلط مٹ جائے گا
ہو گی ہر تحریر پریشاں کا عدم لکھتے رہے

یہ نہیں معلوم کر پائے کہ کیا تم نے پڑھا
ہم کو یہ معلوم ہے کیا تم کو ہم لکھتے رہے

عزیز احمد نے شائستہ اسالیب، تجنیس اشارات لطیف و شستہ بیانی نے رمزِ معانی گشتہ آرزو کی
کے جلوے اپنی پوری نصف صدی کی "کاوشِ کاوشت جانی" کی آپ بیتی عجب شانِ انکسار و عجز کے ساتھ
سپردِ قلم کر دی ہے۔ اس عطفِ زبان و بیان اور عام محسوسات کی وسعت کے کیا کہنے۔
داد دیجیے عمرِ عزیز کی اس جانفشانی اور دل کی صنعت گری کی اور آخری عمر کی عاجزانہ

کیفیت کی کمی

محفل نے کی عمر بھر تعمیر آئینہ ستم
ہم تھے کم مت عزیز اتنے کہ کم لکھتے رہے

—4—

عزیز احمد کے کچھ تجزیہ کاروں کی رائے رہی ہے کہ صد ہا مطبوعہ صفحوں کو ... کلی ان کے تخلیقاتی تعامل کو کسی فلسفۂ زیست کا مظہر یا ورثہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اور یہ کہ ان کی تمام اصناف کتابیں اور نگارشیں ایک واضح اور متعین مسلکِ فکری کی حامل نہیں ہیں۔ کچھ لوگ تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ

ایں گناہیست کہ در شہر شما نیز کنند

تاہم اربابِ تنقید ہوں یا اہلِ ادب کسی نہ کسی فلسفے کا اظہار ادباء کے لیے چنداں ضروری نہیں ہوتا ہے۔ کیوں کہ ایک باقاعدہ و منضبط فلسفے کا داعیہ صد ہا دوسرے اکابر حکماء و فلاسفہ کے ہاں ہی ہو سکتا ہے اور ہوتا رہا ہے۔

البتہ زندگی اور ادب سے متعلق دو مربوط نظریہ ہائے نگاہ و فکر اگر اس اعتراض سے مراد ہوں تو عزیز احمد اپنے خلاقِ معانی و مطالب کے ہاں ادب اور اجتماعی و انفرادی زندگانی کے نظریوں اور تصورات کی انواع و اقسام کی فراوانی ایک مجرد حاصل کی حیثیت رکھتی مصادف ہی دکھائی دیتی ہے۔ چناں چہ ان کے تخلیقی افکار ہوں یا ادبی مسائل فہمی، فکر ان کی متعدد اور مختلف و متنوع سی کیفیات ان کے ابھرے ہوئے تصنیفاتی تعامل میں ان تعداد مواقع پر، بالکل عرفت و رنگا رنگ ہو کر ہم پیوست مرتسم کرتی ہیں۔ اس کی تفصیل اس مقدمۂ طویل واقع ہوئی ہے کہ محض اجمالی بیانیہ ہو یا اشاراتی اظہار بھی ایک مقالے کا طالب ہوگا۔

چناں چہ دورِ حاضر و وقت کی ناہمواریوں اور ستم ظریفی کے قطع نظر عزیز احمد کے نظریوں اور ادبی و علمی شعاری نہیں حقیقتاً اور یا للعجب شاعری کے علامت کلام کے طور ان کے اپنے ثمرۂ کلام کی طرف دل دادگان عزیز احمد سمیت سب کی توجہ اس ایک ہی عنصر کے حوالے سے منعطف کرانا ناگزیر ہے جو ان کی ذی اظہار فکر و فہم اور تخلیقی دانش کا ثمرۂ کمال واقع ہوئی ہے۔ عزیز احمد کی آخری عمر کی شعر گوئی کے کس جملہ یا ایک تحقیقی ربانی حال سے کہا ہے کہ انھوں نے اپنے واقعاتِ حیات اور احوالِ زیست سمیت کل

ردِ تشکیل اور اس کے پرتو میں سے اجزائے لاینفک کو کن کن زاویوں سے دیکھا ہے نیز کس طور سمجھا اور کیوں کر برتا ہے۔ اس طرح یہ غزل اس سب کچھ کے شہ پارے ہونے کے طور، حیات اور طریقِ فکر نیز ادب، تخلیق، تاریخی نظریوں اور تصورات کی جانچ بھی ہے اور بڑے سلیقے سے ان کے علاقے کو سموئے ہوئے بھی ہے۔

حُسنِ اتفاق کہ خانیوال کالج کے لائق جدید محقق اور عزیز احمد کی طویل العمر شگفتہ نگاری کے بے حد مداح و معترف کمال فاضل ڈاکٹر طارق محمود نے غیر منقسم ہند کے 1927ء سے قبل از قبل کے کئی رسائل سے تلاش کر کے بڑی دیدہ ریزی اور جاں فشانی سے نایاب تخلیقیں جمع کر لی ہیں۔ موصوف اسکالر عزیز احمد کی شعریت کا جامع و مبسوط مجموعہ جدید مکمل اور شائع کرنے کا خاص اور شایانِ شان اہتمام کر رہے ہیں۔

◆◆◆

وزیر آغا اور ڈی کنسٹرکشن

عمران شاہد بھنڈر

مغربی ادبی نقادوں کی بیشتر تحریروں میں دریدا کو ایک فلسفی کے برعکس ادبی نقاد تصور کیا جاتا ہے، اور اسی خیال کے تحت ڈی کنسٹرکشن کی ادبی نقطۂ نظر سے توجیہات پیش کی جاتی ہیں۔ ان نقادوں کی اکثریت کا کہنا یہ تھا کہ دریدا نے "فلسفے کا خاتمہ" کر دیا ہے۔ یہ ایک ایسی انتہا پسندی تھی جس سے ایک عرصے تک دریدا اور مغربی فلسفے کے درمیان تعلق کی وضاحت نہ ہو سکی۔ ان تعبیرات کا دعویٰ ایک حد تک دریدا کی فکر میں پائے جانے والے تضادات کو بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس طرح دریدا دوسرے فلسفیوں کے فلسفوں میں "متن" کی بنیاد پر تضادات دکھاتا ہے، بالکل اسی طرح دریدا کے فلسفے میں اس وقت تضادات دکھائی دیتے ہیں جب اس کے فلسفے کو بطور "کتاب" یا فلسفے کے طور پر پڑھا جائے۔ نہ صرف یہ کہ تضادات دکھائی دیتے ہیں بلکہ فلسفیانہ جکڑبندی کی بنیاد پر ان کی تحلیل کا امکان بھی رہتا ہے۔ دریدا کے اس رویے سے یہ ضرور ہوا ہے کہ مغرب میں ادب اور فلسفے کے مابین خلیج کو ختم کرنے کی کوششیں شروع ہو گئی ہیں۔ علمی نوعیت کے نقاد دریدا کے فلسفے کو ادبی بنیادوں پر پڑھتے ہیں اور اس سے وہ نتائج حاصل کرتے ہیں کہ جن کا دریدا کے فلسفے سے کوئی خاص تعلق معلوم نہیں ہوتا۔ ان نقادوں کا خیال تھا کہ دریدا نے "فلسفے کا خاتمہ" کر دیا ہے۔ چنانچہ اس کے بعد ڈی کنسٹرکشن کے حوالے سے فلسفیانہ کے برعکس ادبی رجحان غالب رہا ہے۔ جوناتھن کلر، ٹیرنس ہاکس، رامن سیلڈن اور رابرٹ شولز کا شمار ایسے ہی نقادوں میں ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ امریکی عملیت پسند رچرڈ رورٹی نے بھی یہ کہہ دیا کہ دریدا کے نزدیک فلسفہ ادب ہی کی طرح ایک ادبی زبان ہے۔ لہٰذا فلسفے کو علوم کے مابین ربط یا ان علوم کو وسعت دینے کی بجائے محض ایک مختلف نوعیت کی زبان کے طور پر پڑھا جانا چاہیے۔ اس طرح فلسفے کے اس تاریخی کردار کو نظر انداز کر دیا گیا

جس نے نفسیات، علم البشریات، سیاسی سائنس، علم الفلکیات اور یہاں تک کہ ادبی تنقید کو جنم دینے کے علاوہ ایک الگ شعبے کے طور پر اس کی افزائش بھی کرتا رہا۔ اس حوالے سے ارسطو اور سیموئیل ٹیلر کولرج کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ ادبی نقادوں کے دریدا کو بحیثیت ادبی نقاد پڑھنے کا یہ نتیجہ ضرور نکلا کہ فلسفے کی روایت سے تعلق رکھنے والے بعض فلسفی دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کو کسی بھی کھاتے میں شمار نہ کیا۔ یقیناً اس کی وجہ یہی کہ دریدا فلسفے کی تحریک کے ان اصولوں کی بنیاد پر چیلنج کرتا ہے جو اس کے نزدیک لوگوں کی روایت سے باہر رہے ہیں، وہ جنہیں شعوری طور پر ایک 'خطرہ' تصور کرتے ہوئے باہر رکھا گیا ہے۔ تاہم ان تضادات کے باوجود دریدا کئی جگہوں پر بالکل واضح الفاظ میں اپنا مسئلہ پیش کرتا ہے۔ اس سے پہلے کہ میں آگے بڑھوں دریدا کا فلسفے کے بارے میں مختصر نظریہ پیش کرنا ضروری ہے، کیونکہ اگلے صفحات پر میں جس بحث کا آغاز کرنے والا ہوں اس کا تعلق مغربی فلسفیانہ روایت کے ساتھ ہے۔ دریدا کہتا ہے کہ "میں خود کو فلسفیانہ ڈسکورس کی حد پر رکھتا ہوں۔ میں حد کہتا ہوں موت نہیں۔ جیسے آج کل فلسفے کی موت کہا جا رہا ہے میں اس پر ذرا بھی یقین نہیں رکھتا" (پوزیشنز، ص ۶)۔ لہٰذا اس حوالے سے دیکھیں تو دریدا نے اسی 'حد' کا ذکر کیا، جسے ہم بعد ازاں دیکھیں گے کہ "Differance" سے عبور کر پایا مگر اس کے باوجود فلسفے میں وہ احتیاج 'موجود' رہی جو اس حد کو وسعت دے سکے۔ دریدا کا مغربی فلسفیانہ روایت کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ دریدا کی کتابوں کے قاری کے لیے اس نقطۂ نظر کی وضاحت ضروری تھی۔ اسی روایت کو ذہن میں رکھتے ہوئے دریدا مزید لکھتا ہے کہ "میں اس فیصلہ کن شکست (Rupture) پر یقین نہیں رکھتا، جسے آج کل غیر مبہم علمیاتی بریک کہا جا رہا ہے" (ایضاً، ص ۲۴)۔ "کسی بھی فلسفے کی حدود کا تعین کرنا اس فلسفے کے مستردات سے عبارت نہیں ہوتا۔ دریدا اس حقیقی تضادات کی نشاندہی کرتا ہے جن کو نظر انداز کر کے آگے بڑھنا مشکل ہوتا ہے۔ میں دریدا کے اس اقتباس کی ایک تشریح پیش کروں گا کہ جہاں دریدا کا فلسفہ کلیت کے رجحان کی مخالفت کرتا ہے، تو وہاں اس کے فلسفے کو بریک تھرو نئے فلسفے پر عمل کرتے ہوئے نہیں بلکہ مغربی فلسفے کے تسلسل میں پڑھنا زیادہ ضروری ہے (یاد رہے کہ 'علمیاتی بریک' کا دعویٰ آلتھیوسے نے مارکس کی بے مثل تصنیف 'سرمایہ' کی قرأت کے دوران اس وقت کیا جب اس نے مارکس پر ہیگلیائی اثرات کے خلاف محاذ تیار کیا، بہر حال آلتھیوسے کا فلسفہ اس کے ساتھ ہی اپنی تکمیل کو پہنچ چکا ہے)۔ اس حوالے سے دریدا کے فلسفے کے بنیادی خیالات کی تفہیم کے لیے ضروری یہ ہے کہ دریدا کو مغربی فلسفے کی

تاریخ میں ایک ایسے فلسفی کی حیثیت سے دیکھا جائے جس نے تحریری اصولوں کی بنیاد پر مغربی فلسفہ علمیات اور منطق کا دائرہ وسیع کرنے کی کوشش کی ہے۔

اُردو زبان میں اب تک جو مقالات یا کتابیں میری نظر سے گزری ہیں ان میں سے وزیر آغا کی کاوش لائقِ تحسین ہے۔ آغا نے یہ کوشش کی ہے کہ تمام علوم میں مماثل رجحانات کو دکھا کر امتزاج کا دعویٰ کیا جائے۔ آغا نے یہ کاوش اس وجہ سے کی تھی کہ آغا نے مشرقی تناظر میں ایک اصطلاح متصور کر لی تھی جسے انہوں نے "امتزاج" کا نام دیا تھا۔ جب آغا نے یہ اصطلاح وضع کر لی تو یہ ضروری ہو گیا کہ تصوف، ادب اور فلسفے میں سے ان نکات کو پیش کیا جائے جو ان کو مشترک معلوم ہوئے۔ اس طرح آغا نے امتزاج کو خود ہی حاضر رکھنے کی خاطر ان حتمی تضاد جیسا aporias کو نظر انداز کر دیا جو دریدا کے فلسفے کا تعین کرتے ہیں۔ امتزاج کا سوال اس وقت اٹھ سکتا تھا جب تضاد کی تحلیل ہو جائے۔ مغربی فلسفے میں اس سے پہلے جن تضادات کی بحث شامل رہی ہے ان کی شعوری تحلیل کو کہیں نہ کہیں "کلیت" کی مانند متصور کیا گیا ہے۔ آغا کی ایک ایسے وقت امتزاج قائم کرنے کی کوشش جب امتزاج کے متعین معنی کو موجود نہیں سمجھا جا سکتا، باعثِ حیرانی ہے۔ آغا نے امتزاج کی کوشش محض مغربی علوم کی بنیاد پر ہی نہیں کی تھی بلکہ آغا نے "امتزاج" قائم کرنے کے لیے مشرقی تصوف کا ذکر بھی کیا ہے۔ آغا کی فکر اس ایک نکتے کے گرد گردش کرتی ہے کہ کوئی فلسفیانہ، عرفانی، ہو یا ادبی و متصوفانہ فکر کا کوئی پہلو ظاہر سے زیادہ اس کے "عقب" میں دیکھا جائے، جہاں آغا نے ... میں متصف محض مستقل وجود "موجود" ہے۔ آغا نے دوسروں کو عقب میں جھانکنے کا درس دیا ہے مگر آغا کی امتزاج کی کوشش ظاہری سطحوں تک ہی محدود ہے۔ وہ ایسے تعلقات ہیں جن پر پہنچ کر مشرقی اور مغربی فکر کے درمیان یکسانی اور ہم آہنگی دکھائی دیتی ہیں۔ جس کی بنیاد پر یہ کہا جا سکے کہ امتزاج کو حقیقی بنایا گیا ہے؟ آغا کہیں بھی اس سوال کا جواب نہیں دے پائے۔ آغا کی اپنی فکر ان گنت تضادات کی گرفت میں ہے۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ آغا نے سچ سے آگے نہیں دیکھا۔ آغا "عقب" تک نہیں پہنچ پائے۔ میں آگے اپنے تجزیے میں وضاحت کروں گا کہ آغا کی سطحوں میں کہاں کہاں تضاد پائے جاتے ہیں۔

آغا نے ایک مخصوص سوچ کے ساتھ یہ تصور قائم کر لیا ہے کہ وہ "عقب" میں دیکھتے ہیں جو کہا ہا ہے۔ عقب کا وہ تصور جو آغا نے متصور کیا ہے یہ پاؤنڈ اور ہیگل کا فلسفہ جو ہری ہے، بلکہ

پردہ عقب ہے جو ایک نظم یا غزل لکھتے وقت آغا کے ذہن میں رہتا ہے۔ اسے علمیات یا منطق کے گہرے اور پیچیدہ تعقلات سے کوئی غرض نہیں ہے، جن کی تشکیل نے مغربی فلسفے کو ایک ایسے مقام پر لاکھڑا کر دیا کہ اس کی "Closure" کے دعوے کیے جانے لگے، یعنی تفکر اس انجام پر پہنچ گیا کہ اس کے بعد کم از کم شعوری فلسفوں کو ایک پیچ پیش ہو رہی تھی۔ اس سے پہلے کہ میں آغا اور مغربی فلسفے کے تعلق سے باقاعدہ تجزیے کا آغاز کروں، ضروری یہ ہے کہ پہلے آغا کے دریدا اور مغربی فلسفے کے بارے میں خیالات کو پیش کر دیا جائے۔

آغا کے مغربی فلسفے کے بارے میں دلچسپ خیالات کے باوجود ان کا دریدا کے ساتھ تعلق یک رخا نہیں بلکہ استرداد و تنقیص کا ہے۔ آغا لکھتے ہیں کہ "دریدا ایسے مفکرین کی جگہ غلط نہیں بلکہ دوسروں سے زیادہ حساس ہیں کہ انھوں نے ایک ایسے منطقے کو محسوس کیا ہے جس تک دوسرے مفکرین کی رسائی ہی نہیں" (امتزاجی تنقید، ص، 105)۔ یہاں پر ضروری تھا کہ آغا اس منطقے کا تجزیہ کرتے اور اس کا دیگر مغربی فلسفیوں کے فلسفے سے تعلق واضح کرتے، مگر آغا نے اس نکتے کی وضاحت نہیں کی۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ افلاطون کے فلسفے میں ظاہر اور عقب کا فرق موجود ہے۔ آغا کے مفہوم میں دریدا اس فرق کے بارے میں نہیں جانتا، جبکہ دریدا اپنی بیشتر کتابوں میں افلاطون کے فلسفے کے اس پہلو کا جامع تجزیہ پیش کرتا ہوا یہ ثابت کرتا ہے کہ افلاطون کا فلسفہ مغربی فلسفے کی ایک مثال ہے جس کے تحت اندر اور باہر کی تفریق کا مقصد اس فوقیتی ترتیب کو قائم رکھنا ہے جو مغربی مابعد الطبیعات کی بنیادی خصوصیت ہے۔ آغا نے اس نکتے کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔ دریدا کے بارے میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ "دریدا اور اس کے ہم نواؤں نے جنگل (یا اینٹی سٹرکچر) تک رسائی حاصل کی اور خود کو گہراؤ (Abyss) میں نیچے ہی نیچے جاتے محسوس کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ وہ جنگل کو ہمہ وقت کھولنے کے عمل میں جتے رہے اور معنی کے التوا کا منظر دیکھتے رہے مگر اسے عبور کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے" (ایضاً، ص، 103)۔ اگر واقعی ایسا ہوا تھا تو دریدا کن مفکروں سے زیادہ حساس تھا اور اس حساسیت کی نوعیت کیا تھی؟ اس سے ہٹ کر دیکھا جائے تو دوسرے دیکھنے میں ناکام رہے ہیں، اگر "عقب" کو نہ دیکھنے کا سوال تھا تو دریدا سے کئی صدیاں قبل جو مغربی فلسفی عقب میں دیکھ چکے تھے، دریدا ان کو ڈی کنسٹرکٹ کر کے بتاتا ہے کہ عقب کا منظر بھی التوا سے عبارت ہے۔ نکتہ یہ تھا کہ جب دریدا نے عقب کو التوا سے عبارت قرار دیا تو اس التوا کو کلی طور پر فلسفیانہ مفہوم کے تحت

موجودگی اور معنی میں تبدیل کر دیا جاتا رہا۔ آگے بڑھنے کی بجائے صدیوں پرانے فلسفیوں سے مثالیں پیش کر کے دریدا کی فکر کو صرف محدود بلکہ موجودی تصور نہ کیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ آغاز سے دریدا کو ایک ایسے صوفی کی نگاہ سے دیکھا ہے جس کے لیے روشن خیال فلسفہ بھی موجود نہیں رہا۔ مثلاً آغاز کو مغربی فلسفے میں "مظہر" اور "جوہر" کی کسی بحث سے کوئی دلچسپی رہی ہے۔ "عقب" یا جوہر کی بحث جو حقیقی میں سامنے آنے والے روشن خیال فلسفوں میں بڑی تفصیل کے ساتھ کی گئی ہے۔ روشن خیالی فلسفے کو ذہن میں رکھ کر دریدا کا جوہر یا عقب کے ساتھ تعلق بہتر طور پر سامنے لایا جا سکتا تھا۔ زیادہ مناسب ہوتا اگر دریدا کو فلسفی کی نظر اور فلسفی کی حیثیت سے دیکھیے۔ ایک ایسا فلسفی جس کا روشن خیال فلسفوں کے ساتھ امتزاج اور قبولیت کا رشتہ ہے۔ دریدا کی کوئی بھی کتاب اٹھا کر دیکھیں اس میں مغربی فلسفیوں کے فلسفے کی قرات ملتی ہے۔ دریدا کی ایک اہم ابتدائی تصنیف "تحریریات" ارسطو سے کر روسو اور پھر سوسئیر سے لے کر لیوائی سٹراس تک مختلف فلسفیانہ مباحث سے بھری پڑی ہے۔ دریدا کی ایک اور کتاب "تحریر اور افتراق" ہیگل، ریوینا س، ہسرل، ہائیڈیگر، فوکو اور ڈیکارٹ کے فلسفوں کے تجزیے پر مشتمل ہے۔ دریدا کی پسندیدہ کتاب "تقریر اور مظہر" ہسرل کی مظہریات کا جامع تجزیہ پیش کرتی ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کے تحت فلسفیوں کی کتابوں کو ایک "کتاب" کی طرح نہیں بلکہ ایک "متن" کے طور پر پڑھا جاتا ہے۔ فلسفے میں توسیع کا امکان ہی اس صورت ممکن ہوتا ہے جب طالب فلسفہ ان تحاریر میں سے کچھ ایسے فلسفیانہ موقف یا دریافت کر لیے جائیں جو دیگر فلسفیوں کی نظر سے اوجھل رہے ہوں یا ایسے تضادات تلاش کر لیے جائیں جن کا حل نہ مل سکا ہو کہ گزشتہ فلسفی ان کے حل ہو جانے کا دعویٰ کرتے رہے۔ دریدا جانتا تھا کہ مغربی فلسفے کی بحث کو آگے لے جانے کے لیے ضروری ہے کہ سبجیکٹ کی بنیاد پر کھڑے ہونے والے منطقی اور علمیاتی فلسفے سے ہٹ کر کوئی پیرا ڈائم پیش کیا جائے۔ جو اس نے علامت تحریر میں تلاش کیا۔ دریدا جانتا تھا کہ منطقی فلسفے جن میں شعور کی حیثیت اولین رہی ہے ان کے بند ہونے کا اعلان ہیگل نے کر دیا تھا۔ لہٰذا اس کے بعد فلسفے کی توسیع اسی صورت ممکن تھی کہ کسی دوسرے راستے سے ان کا راستہ کھول دیا جائے۔ متن کو اس طرح سے بنیاد بنایا جاتا کہ "کتاب" کی جگہ متن کو لیا جائے اور متن قرات کے دوران مختلف فلسفیوں کی تحدید کو تسلسل میں بدل دے۔ ان متنوں کی قرات کے دوران دریدا کا سب سے موثر ہتھیار یہ ہے کہ وہ مختلف فلسفیوں کے فلسفوں میں ان مشترک "مابعد

الطبیعاتی" سوال کو دکھانے کے بعد ان "خیالات" میں مماثلتوں کو پیش کرے تا کہ اسے ایک ایسی بنیاد میسر آ جائے جس کو وہ "موجودگی" سے جوڑتا اور موجودگی کے فلسفے کو چیلنج کر سکے۔ اس کے علاوہ مماثلت دکھانے کا مقصد "کتاب" کی حیثیت کو چیلنج کرنا اور "کتاب" کو ایک متن کے طور پر پڑھنا ہے۔ ہر فلسفی کے اپنے فلسفے میں تضاد دکھانے کا مقصد یہ کہ جس تضاد کو کوئی فلسفہ تحلیل کرنا چاہتا ہے وہ اس وقت حتمی ہے جب اسے بطور متن پڑھا جائے۔ اس طرح اس کی کسی "حتمی سطح" پر تحلیل نہیں ہوتی۔ لیکن واضح رہے کہ دریدا کے مفہوم میں تحلیل کا عمل متن کی قرأت کی بنیاد پر ہی روا رکھا جا سکتا ہے۔ بالخصوص اس وقت جب اس طریقے سے متن کا مطالعہ کیا جائے جو دریدا وضع کرتا ہے۔ یہ چیلنج اس فلسفیانہ تشکیلات کو در پیش رہتا ہے جس کی بنیاد پر تحلیل ممکن ہوتی ہے۔ آغا کے لیے دریدا کے یہ تمام مباحث کوئی معنی نہیں رکھتے۔ آغا کا مقصد صرف یہ ثابت کرنا ہے کہ دریدا "حقیقت عظمیٰ" کو نہیں پا سکا، جبکہ صوفیا نے اسے پا لیا تھا۔ ڈی کنسٹرکشن کے مطابق صوفی کس سطح پر کھڑے تھے، اس کا تجزیہ میں آئندہ صفحات پر پیش کروں گا۔ اب میں ہاری آغا کے پیش کردہ ان تمام نکات کا تجزیہ پیش کروں گا، جن پر بحث دریدا کے فلسفے کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے مگر آغا نے ان تمام نکات کو کلی طور پر نظر انداز کر دیا ہے۔

آغا کی ڈی کنسٹرکشن کے بارے میں توضیحات دلچسپ ہیں۔ آغا جب دریدا یا ڈی کنسٹرکشن پر بحث کرتے ہیں تو کسی ایک نکتے کو لے کر اس کا جامع تجزیہ پیش نہیں کرتے، بلکہ وہ مختلف قضایا کے مابین اس وقت بھی مماثلت دکھانا چاہتے ہیں جہاں مماثلت کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ جہاں کہیں "تجرید اسراریت" کا شائبہ بھی نظر آتا ہے وہاں وہ ان میں مماثلت کا دعویٰ کر دیتے ہیں۔ صوفیہ کے بارے میں آغا کا خیال ہے کہ انھوں نے "ظاہری صورتوں" کو سراب سے تعبیر کرتے ہوئے مسترد کر دیا ہے۔ مطلب یہ کہ صوفیہ کے ہاں 'مظہر' کے استرداد کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ 'مظہر' کی کسی بھی خصوصیت کو شعور محض میں بطور اثباتی لے کے قبول نہ کیا جائے۔ جہاں تک 'مظہر' کے عقب میں 'حقیقت' کا تعلق ہے تو اسے خارجی مظہر سے پرے خارجی 'جوہر' میں دیکھنے کی بجائے اپنے ہی باطن میں تلاش کیا جائے۔ آغا اسی مفہوم میں کانٹ کے "Noumenon" کو بھی اسراریت یا "عقلی ابعاد" سے تعبیر کرتے ہوئے "حقیقت عظمیٰ" کے مماثل قرار دیتے ہیں جو میرے نزدیک صحیح نہیں ہے۔ اس حوالے سے آغا کے اپنے الفاظ کچھ یوں ہیں: 'کانٹ نے اسی لیے حقیقت عظمیٰ کے عقلی ابعاد کے لیے لفظ Noumenon استعمال کیا تھا جس

کا مطلب ہے جسے جانا نہیں جا سکتا" (ایضاً، ص ۸۰)۔ آغا مزید لکھتے ہیں کہ "نیوٹن نے زمان و مکاں کو مطلق (absolute) قرار دیا تھا مگر اب یہ ایک دوسرے سے مشروط قرار پائے اور اجسام ٹھوس مادہ تصور کیا تھا جو اب 'دھنوں' کا جال دکھائی دیا۔۔۔ ایک ایسا جال جو بے روح تھا، جس میں کوئی substance نہیں تھا یا کم از کم نقاب اندر نقاب پراسرار حقیقت تھی جسے پوری طرح جاننا ممکن نہیں تھا۔ کانٹ نے اسے ماننے میں Noumenon کہا تھا" (ایضاً، ص 83)۔ حیرت انگیز امر یہ ہے کہ آغا نے کانٹ کے Noumenon کو نیوٹن کے ٹھوس مادے کے مماثل قرار دیا ہے۔ آغا کا یہ قول کانٹ اور نیوٹن دونوں کی عدم تفہیم کی عکاسی کرتا ہے۔ ضروری یہ تھا کہ آغا کانٹ کی "شے فی الذات" اور اس کے 'نومینا' کے مابین امتیاز کو قائم رکھتے۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ آغا کے ذہن میں دونوں کے مابین کوئی فرق نہیں ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ "شے فی الذات" حس سے پرے ایک خارجی حقیقت کے طور پر موجود ہے اور "نومینا" انسانی سبجیکٹ میں فہم محض کے ان مقولات پر مشتمل ہے جو حس سے بیگانہ ہیں۔ کانٹ سیکشن (B322) میں لکھتا ہے کہ "مظاہر کی غیر حسی وجوہ کو کبھی جانا نہیں جا سکتا۔ یعنی ان کو جاننے کے لیے صرف حس ناکافی ہے بلکہ کانٹ کی یہاں پر تنقید یہی ثابت کرنے کے لیے ہے کہ نومینا کو بھی ہم جان نہیں سکتے لیکن اس کے باوجود کانٹ سیکشن (B308) میں لکھتا ہے کہ

Doubtless, indeed, there are intelligible entities corresponding to the sensible entities.

لہٰذا یہاں پر نومینا کو جاننے کا امکان ہے۔ جب نومینا حس سے مطابقت رکھتا ہے تو حس کے سامنے میں آنے کا مطلب یہی ہوا کہ اس کے اوصاف خارجی حسی مظہر سے مطابقت رکھتے ہیں۔ لیکن ہمیں اس مسئلے کو مزید گہرائی سے دیکھنا ہوگا۔ تاکہ آغا کی تمام تفہیم کا ابطال ہو سکے۔

اگر نومینا کی یوں تجزیاتی تشریح کی جائے جس کے مطابق نومینا فہم محض کے مقولات پر مشتمل ہے تو یہ درست ہو سکتا ہے کہ اسے جانا نہیں جا سکتا۔ تاہم اگر اسے مشاہدے کا طریقہ کار تصور کرتے ہوئے اطلاقی مواد پر لاگو کیا جائے تو اس کا اظہار ممکن ہے۔ میں سب سے پہلے کانٹ کے فلسفے کی روشنی میں یہ سوال اٹھاؤں گا کہ کانٹ نے "نومینا" کس کو کہا ہے اور اس کے کیا اوصاف ہیں۔ اس کے علاوہ جب کیا ہے کا کوئی تجربی استدلال ہے کہ حس سے یہ کسی طرح کی سچائی کو جان سکے۔ میرا خیال ہے کہ اگر نومینا کے

اوصاف کو منکشف کر لیا جائے تو پھر یہ کہا جا سکتا ہے کہ نومینا کے اوصاف کو جاننا دراصل نومینا کو جاننا ہے۔

کانٹ نے Noumenon کو "inteliig b e existences" کہا ہے (تفصیل کے لیے دیکھیے تنقید عقلِ محض، ص 211)۔ یہاں پر یہ بھی ذہن نشین رہے کہ غالباً تشریح کرتے ہوئے کانٹ کے Noumenon کا تصور اعیان کے مادی عالم کے متماثل ٹھہرتا ہے، جس کی دریافت کا ایک قصد بھی ممکن نہیں ہے۔

کانٹ نے چونکہ نومینا کو "inteliigible ex.stences" کہا ہے اس لیے میں اب نومینا کے لیے "معقول" کی اصطلاح استعمال کروں گا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ "معقول" دراصل فہم محض سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ حسیاتی مشاہدے کا معروض نہیں ہے۔ اس کے باوجود علمی اور منطقی سطح پر "یہ حاصل مشاہدہ اپنا معروضی جواز تجربی مشاہدات سے حاصل کرتا ہے جس کی یہ خود صورت ہے" (ایضاً، ص 207)۔ اس کا حسیات کے ساتھ تعلق یہ ہے کہ یہ حسیات سے حاصل شدہ مواد کو فکر کے ذریعے سے معقولات کے تابع لاتا ہے مگر اس کے باوجود اس کا ایک وصف یہ ہے کہ یہ معقولات کو حسیات کے بغیر بھی استعمال میں لا سکتا ہے۔ قطع نظر اس سے کہ اس کا حسیات سے ماورا استعمال بھی اسے "اشیا فی الذات" تک رسائی حاصل نہیں کرا سکتا۔ "اشیا فی الذات" اور "معقول" کے بارے میں فرق ملحوظِ خاطر رہنا چاہیے۔ اشیا فی الذات ظاہری حقیقت کا جوہر ہیں، جبکہ معقول کا تعلق انسانی سبجیکٹ کی داخلیت کے ساتھ ہے، حسیات سے ماورا ہے مگر باطنی حسیات کے وسیلے سے ہے۔

کانٹ واضح طور پر لکھتا ہے کہ "فہم تجربے سے پہلے بھی جو کچھ خود سے پیدا کرتی ہے، تجربی استعمال ہی کی غرض سے کرتی ہے" (ایضاً، ص 205)۔ کانٹ آگے چل کر مزید لکھتا ہے کہ "یہ امر حتمی بنیادوں پر ثابت ہو جاتا ہے کہ فہم کے خالص تعقلات کو فوق تجربی سطح پر استعمال نہیں کیا جا سکتا بلکہ ان کا صرف تجربی استعمال ہی ہوتا ہے۔ فہم محض کے اصول اشیائے حقیقی سے نہیں بلکہ صرف امکانِ تجربے کی شرائط یعنی حسیات کے معروض سے تعلق رکھتے ہیں" (ایضاً، ص 209)۔ مزید یہ کہ "فہم محض بدیہی سطح پر کچھ نہیں کر سکتی سوائے اس کے کہ امکانی تجربے کی صورت کی پیش بینی کرے، اور وہ جو مظہر نہیں ہے وہ تجربے کا معروض نہیں ہو سکتا" (ایضاً، ص 209)۔ لہٰذا اس سے یہ نکتہ واضح ہوا کہ علمی حوالے سے معقول کا کوئی فوق تجربی استعمال نہیں ہے۔ یہی وہ بنیادی منطقی نکتہ ہے جس کی بنیاد پر کانٹ نے تصورِ

فکر کا راستہ بند کر دیا تھا۔ اگر کوئی یہ سمجھتا ہے کہ معقول براہِ راست اشیائے حقیقی تک رسائی حاصل کر سکتا ہے تو وہ ایک منطقی التباس میں الجھ جاتا ہے جس کے بارے میں وہ یہ سمجھتا ہے کہ یہ خارجی سچ پر پیدا ہوتا ہے لیکن حقیقت میں اس التباس کا تعلق انسانی سبجیکٹ کی ذوقی تجربی جہت کے ساتھ ہے۔ ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ فہم محض کے تعقلات کا استعمال ذوقی تجربی نہیں ہوتا۔ حسیاتی ادراکات سے حاصل شدہ مواد جو کہ ایک خیال کے ذریعے دیا جاتا ہے اسی پر فہم کے تعقلات کا اطلاق ہوتا ہے۔ التباس یہ ہے کہ فہم کے مقولات کا انحصار حس پر نہیں ہوتا۔ جب معقول کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ ان کے تعقلات اور مقولات حس سے ماورا ہیں تو پھر یہ کوشش کی جاتی ہے کہ ان کا کوئی ماورائی استعمال وضع کیا جائے اسے ماورائی خیالوں پر ماسبق بنا لیا جائے۔ یعنی زمان و مکاں جن کا تعلق حسیات کے ساتھ ہے، ان سے آگے ان کا کوئی استعمال تلاش کر لیا جائے۔ کانٹ کے فلسفے میں یہ ممکن نہیں ہے۔ کانٹ فہم کے مقولات کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ 'خیالات کی صورتوں کے علاوہ اور کچھ نہیں ہیں" (ایضاً، ص 210)۔ جو تجربے کے لیے حسیاتی مواد کی محتاج ہیں۔ یعنی یہاں یہ التباس ابھرتا ہے کہ یہ صورتیں زمان و مکاں سے ماورا ہونے کی وجہ سے "حقیقت" تک رسائی حاصل کر سکتی ہیں، جب مشاہدہ دیا ہوا نہ ہو تو ان کی معروضیت حسیاتی مشاہدے سے کم رہ جاتی ہے۔ لیکن اس معروضیت کو حسیاتی مواد کی غیر موجودگی میں یہ تصور کرنا ہی کانٹ کے نزدیک وہ التباس ہے جو "معقول" کے اندر واقع ہوتا ہے۔ یہاں بھی کانٹ معقول فکر کے لیے راستہ بند کر دیتا ہے، جو زمان و مکاں سے ماورا ہو کر 'حقیقتِ مطلق' تک رسائی حاصل کرنے کی خواہاں ہے۔ کانٹ کے پیش نظر یا تو صوفیانہ خیالات ہیں یا پھر ڈیکارٹ کا مفکر سبجیکٹ ہے جو اپنی ذات کا یقین ذوقی تجربی سچ پر حاصل کرتا ہے۔ ڈیکارٹ کا سبجیکٹ اپنے جوہر سے شناخت قائم کرتا ہے۔ کانٹ کا معقول غیر متعین ہے، جو صرف تجربے کے ذریعے متعین ہوتا ہے۔ کانٹ سیکشن 24 اور 25 میں زمان و مکان کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈیکارٹ کے مفکر سبجیکٹ کو چیلنج کرتا ہے۔ اب کانٹ سے عقل کی پوزیشن کو قبول کر لیا اب عقل کی پوزیشن پر قائم رہنے کا مطلب بیسویں صدی کے فلسفے سے آگے بڑھنے کے مترادف ہے۔ بعد کے فلسفے اور نئے فلسفوں کے تقاضے ظاہر کرتے۔ ان کا اطلاق کرنے کے بعد ہی اپنی کوئی جگہ بنا پاتے ہیں، جنھیں سمجھنا آگے بڑھنے کے لیے ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی میں کانٹ اور ہیگل کے فلسفے کی اہمیت کے حامل قرار دیے جا رہے ہیں، کیونکہ ان فلسفوں میں جہاں کئی جواب فکر

آتی ہیں وہاں گزشتہ فلسفیوں کے متعلق تضادات کا انکشاف بھی کیا گیا ہے۔ فلسفے میں منطقی اور سائنسی طریقہ کار اختیار کیا جاتا ہے۔ اسی طریقے سے اس کا ابطال یا توسیع ممکن ہو سکتی ہے۔

اگر تصوف کی رو سے دیکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب 'مظہر' کا استرداد ہوتا ہے تو "حقیقتِ مطلق" تک پہنچنے کا واحد وسیلہ سبجیکٹ کا باطنی شعور ہے، جو کسی بھی خارجی حوالے کے بغیر اپنی ذات میں مستغرق ہو کر 'حقیقت' تک رسائی حاصل کرتا ہے اور صوفیا کے نزدیک کانٹ کا 'نومینا' بھی اسی عمل کو قائم رکھنے کا تسلسل ہے۔ میں محتاط انداز میں یہ جائزہ لینا چاہتا ہوں کہ کیا کانٹ نے اس "حقیقی وجود" کے لیے کوئی ایسا طریقہ کار وضع کر رکھا ہے جو شعورِ محض سے مظہر کو کلی طور پر منہدم کر کے باطنی سطح پر کوئی منزل طے کر سکے؟ اگر نہیں تو آغا کی اس 'استخراجی' تعبیر کو کس حد تک صحیح سمجھا جا سکتا ہے؟

کانٹ نے اپنی بے مثل تصنیف "تنقیدِ عقلِ محض" میں بے شمار جگہوں پر مظہر اور "شے حقیقی" کے تعلق کا جامع تجزیہ پیش کیا ہے۔ اب ہم زیادہ باریکی میں جا کر ان تمام حوالوں کا تجزیہ ملاحظہ کریں گے۔ باطنیت کی بنیاد پر علم کا حصول خواہ ماورائی ترجیت کا ہو یا اس کا تعلق حسی تجربے کے ساتھ ہو دونوں صورتوں میں مظہر کا استرداد ممکن نہیں ہے۔ کانٹ مذکورہ کتاب کے تیسرے باب میں نہایت باریکی کے ساتھ حسی ادراکات سے حاصل ہونے والے تجربی شعور اور شعورِ محض میں ان ادراکات سے متعلق وراثت کے لمحات کی دریافت کرتا ہے۔ اگر یہ ثابت ہو جائے کہ حسی ادراکات چونکہ 'مظہر' سے حاصل شدہ ہیں، اس لیے کانٹ کو ان کی مسلسل نفی مقصود ہے تاکہ باطنی شعور کی اس سطح کو چھو لیا جائے کہ اثبات کے لیے کی تصدیق ہو جائے تو ایسا کرنے سے 'نومینا' کا مسئلہ کے فلسفے میں صوفیانہ فکر کا راستہ کھل جاتا ہے۔ مگر کانٹ ویسا نہیں سمجھتا۔ سب سے پہلا قضیہ تو یہ ہے کہ حسی ادراک، گو کہ خارجی نوعیت کا ہوتا ہے، اس کے باوجود سبجیکٹ کو شدید انداز میں متاثر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ ایک لمحہ پر ایسی سطح پر پہنچ جاتا ہے کہ جہاں حسی ادراک اور سبجیکٹ کا فرق ختم ہونے لگتا ہے۔ اس اعتبار سے نہیں کہ حسی مواد کو کلی طور پر منہدم کر دیا گیا ہے بلکہ اس سطح پر کہ حسی مواد اور شعور ایک ہی سطح پر پہنچ چکے ہوتے ہیں۔ "تمام تر تجربی علم کے باوجود مظہر میں تعین کا وہ درجہ موجود ہے جسے محض وجدانی بنیادوں پر بھی جانا نہیں جا سکتا۔ یہی وہ افتراق ہے جو خالص اور تجربی علم میں حتمی فرق قائم رکھتا ہے" (ص 59)۔ اب نکتہ یہ ہے کہ اثبات ایک طرح کی 'شے' ہے جبکہ 'نفی' 'لاشے' ہے۔ مظہر ان دونوں راستوں سے گزرتا ہے۔ جب مظہر کا اثبات ہوتا ہے تو باطنی سطح پر نفی کا

عمل جاری رہتا ہے۔ باطنی نفی کا مطلب مظہر کا اثبات ہے یعنی کہ مظہر کی نفی۔ جب مظہر یا طبیعت کی نفی کرتا ہے تو اثبات کا لمحہ اسے ہر طرح کی متصوفانہ فکر سے باہر لے جاتا ہے، کیونکہ اس مظہر کا اثبات ہو جو متصوفانہ فکر میں 'سراب' ہے، ہر حس میں انفعالی حس کی ایک دوری اور حتمی سطح ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں کسی بھی حسی ادراک یا تجربے کا امکان نہیں رہتا جس میں بالواسطہ یا بلاواسطہ مظہر کے اثبات کے معدوم ہونے کو ثابت کیا جا سکے۔ "اس سطح کی حسی انفعالیت کہ اس میں مظہر بطور ثانوی سامنے کے متصوفانہ فکر کی مکمل نفی ہے۔ اب ہم دوسرا نکتے کی جانب چلتے ہیں جسے کانٹ نے "معقول" سے تعبیر کیا ہے۔ ویسے تو معقول کا تمام فلسفہ ہی ایک خیال سے مجتمع ہو جاتا ہے مگر اس کے باوجود ہم دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کیا کوئی ایسا راستہ ہے کہ جس سے یہ ثابت کیا جا سکے کہ معقول ہی حق میں ہو سکتی ہے جسے حق کو بروئے کار لا سکے جس میں مظہر کی شمولیت ہو۔

قطع نظر اس سے کہ کانٹ کا "معقول" عملی سطح پر بیکار اور عمل یا اخلاقی حوالوں سے کار آمد رہتا ہے۔ کانٹ کے فلسفے کے مطابق "معقول" سے کوئی بھی راستہ ماورائیت کی جانب نہیں جاتا۔ حسی تجربے کے بغیر 'نومینا' کے پاس اور کوئی مشاہدہ نہیں ہے۔ کانٹ کے الفاظ میں "ماورائیت ناممکن ہے کیونکہ یہ متضاد ہے۔۔۔۔ چنانچہ یونانیت اور ہندوستان میں متصوفانہ انجذاب کا فلسفہ اس دھوکے کا شکار ہے کہ آخر کار خدا کے سر کے اندر تحلیل ہو جاتے ہیں۔" (فلسفیانہ الٰہیات پر لیکچرز، ص، 86)۔

[illegible] اس طرح کانٹ نے متصوفانہ فکر جسے مشرق میں واحد فکری قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا مسترد کر دیا۔ 'نومینا' کے پاس صرف یہی راستہ ہے کہ عمل میں باقی رہے۔ 'نومینا' کا عملی اظہار 'نومینا' کو متصوفانہ فکر سے متضاد قرار دینے کے لیے تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کانٹ کو اس سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ کانٹ فلسفیانہ معقولات کا ایک دوسرے سے فرق اور ان کے مابین مماثلتوں کو دریافت کرنے کے عمل سے نہیں گزرتے۔ کانٹ کے لیے عمل کا سوال انتہائی غیر اہم ہے، جبکہ علمیات اور عمل کی پکار مغربی فلسفے کی ایک ایسی خصوصیت ہے کہ کانٹ نے عقل کو علم کے سوال پر باطل قرار دے کر صرف عمل کے لیے ایمان کا راستہ کھلا رہنے دیا اور علم کے سوال کو عقل کی تحدید کے باعث قرار دے کر پس پشت ڈال دیا۔ تصوف کا تعلق استغراق کے ساتھ ہے۔ یعنی اگر معقول حسی ثنویت یا حسی معقولات کے اشتراک کے بغیر محض باطنیت پر اس انحصار سے انحصار کرتا کہ وہ حقیقت مطلقہ کو پا سکتا ہے تو وہ صرف یہ کہ یہ کانٹین فلسفے کی موت

ہوئی بلکہ تجربیت، عقلیت اور جدلیات کی بھی صورت ہوئی۔ مغربی فلسفے میں تصوف کو تو تشخص اور بقا نہ رہا مگر فلسفہ مختلف شکلیں اختیار کرتا ہوا آگے بڑھتا رہا۔

آغا صاحب یہیں نہیں رکتے بلکہ آگے چل کر ایک اور دلچسپ اقتباس پیش کرتے ہیں۔ "حضرت علی سے یہ قول منسوب ہے کہ تمام صفات حقیقتِ کلی کو بیان کرنے میں تنگ اور دور افتادہ ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی ایک معنی (چاہے ظاہر ہو یا مخفی) حقیقتِ کلی کو بیان نہیں کر سکتا کیوں کہ لازوال اور محدود، بہ دو پردہ اور حجاب ماند "معنی" پر کوئی ایک معنی منطبق نہیں ہو سکتا" (ایضاً ص 80)۔ آغا نے جو قول پیش کیا ہے وہ براہِ راست تصوف اور فکر سے متصادم ہے کیونکہ تصوف اور فکر میں مسلسل نفی کے بعد اثبات کا مرحلہ حقیقتِ کلی کا براہِ راست مشاہدہ کرنے سے عبارت ہے۔

ہم نے آغاز میں یہ کہا تھا کہ آغا نے "پیٹرن" کی اصطلاح کے استعمال کے بعد اس اصطلاح کو اس طرح واضح نہیں کیا جس طرح سے واضح کرنے کی ضرورت تھی۔ ڈی کنسٹرکشن کی آمد کے بعد ساختیات کی جو شکل بنی، آغا کے الفاظ میں اس کے بعد "ساخت کے مرکز و ماخذ کی جگہ اس نے لامرکزیت نے لے لی۔ اس طرح کے ساتھ کہ ساخت کے اندر وہ تانے بانے جو کہ ایک پیٹرن بن جاتے ہیں، جبکہ اشیا مرکز کے اندر بننے بگڑنے کا عمل جاری رہتا ہے" (امتزاجی تنقید ... ص 103)۔ آغا نے ساخت اور ضد ساخت کے اس فلسفے کو نظر انداز کیا ہے جس کے مطابق "بننے" کا مطلب تشکیل سے ہوتا ہے اور تشکیل خود ساخت سے عبارت ہے۔ ضد ساخت تشکیل کے برعکس اس کے بگڑنے سے عبارت ہے۔ لہٰذا یہ کہنا کہ ضد ساخت کے مرکز دونوں کا ایک ساتھ ہی درست نہیں ہے۔ روشن خیالی فلسفوں میں خیال کی تشکیل کے بعد ایک نئے تضاد کا سامنا ہوتا ہے۔ وہ یہ تضاد کسی تشکیل کے راستے میں رکاوٹ کھڑی کرتا ہے۔ ہم اس رکاوٹ کے دور ہونے کا مطلب اس کی تشکیل کے ساتھ ہے۔ اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ "بننے اور بگڑنے" کا عمل روشن خیالی فلسفوں میں موجود تھا، اگر ڈی کنسٹرکشن "ضد ساخت" کی حامی ہے تو بننے کا عمل اس کا عمل نہیں ہے۔ بننے سے پہلے تمام حال ہی "ضد ساخت" کا حامل ہوتا ہے۔ فلسفہ ڈی کنسٹرکشن میں "بننے" سے مراد "اکٹھ بننے" سے ہے۔ دریدا کے پیش نظر موجودگی نہیں بلکہ موجودگی ہے۔ میں آگے چل کر اس کے تجربے پیش کروں گا کہ دریدا موجودگی کے کس تصور کا حامی ہے اور کس تصورِ موجودگی کے خلاف ہے۔ اس اقتباس کے ساتھ آغا کا یہ کہنا مزید پیچیدگی کا باعث

ہے کہ "بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی مرکز سے کی جگہ متن نے لے لی" (امتزاجی تنقید، ص 70)۔ دونوں اقتباسات میں 'متن' کا وہ فرق واضح نہیں ہے جو دونوں اقتباسات کو ایک دوسرے سے ممتاز کرتا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ آغا نے ساختیات میں سے مرکز کے تصور کو ختم کرنا چاہا ہے۔ مگر اس کے باوجود ساخت کے فلسفے کو فعال تصور کیا ہے؟ اس کا تجزیہ دریدا کے ایک اہم مضمون کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔ اس مضمون میں دریدا یہ تسلیم کرتا ہے کہ وہ مرکزیت کے فلسفے کے خلاف نہیں ہے مگر اس کا اہم ترین مضمون "Differance" مرکزیت اور موجودگی کے فلسفے کے اندر رہتے ہوئے اس سے باہر نکل جانے کی کوشش ہے، جو میرے خیال میں ممکن نہیں ہے۔ یہ مضمون شاید آغا کی نظر سے نہیں گزرا۔ پہلے "ساخت، نشان اور کھیل" میں دریدا کے یہ الفاظ ملاحظہ کریں۔

> I did not say there was no centre that we could get along without centre. I believe that the centre is a function, not a being - a reality but a function. And this function is absolutely indispensable. I don't destroy the subject I situate it. (Writing and Difference, P. 271).

دریدا کے اقتباس کو آغا کے اس اقتباس کی روشنی میں دیکھیں کہ "دریدا نے حقیقت کو ایک جنگل قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکز تھا اور نہ سطح" (امتزاجی تنقید، ص 76)۔ مزید لکھتے ہیں کہ "ڈی کنسٹرکشن نے ادب کو اور ادب کے حوالے سے ساری 'موجودگی' کو مرکز سے منقطع کر کے ہر قسم کے حوالے (reference) سے بھی منقطع کر دیا" (ایضاً، ص 77)۔ آغا نے 'مرکز' اور 'موجودگی' کے مابین ایک تفریق قائم کر رکھی ہے، حالانکہ موجودگی کے تعقلات میں مرکزیت شعوری مرکزیت کو حاصل ہوتی ہے۔ آغا کی تفہیم بالکل غلط ہے۔ آغا کے نزدیک 'موجودگی' اور 'مرکز' دو الگ عوامل ہیں۔ آغا کے خیال میں 'موجودگی' کا مطلب "حقیقتِ عظمیٰ" کی موجودگی ہے، جیسا کہ لکھتے ہیں کہ فلسفۂ وجودیت کے مبلغوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "وہ موجودگی کو اس کی کلی حالت میں دیکھنے لگے تھے" (امتزاجی تنقید، ص 78)۔ لہٰذا آغا کے ہاں موجودگی تعقلات وضع کرنے والے سبجیکٹ کی بجائے 'حقیقتِ عظمیٰ' کی موجودگی ہے۔ اس طرح آغا نے دریدا کے فلسفے کے بنیادی خیال کو چھوا تک بھی نہیں

ہے۔ میں جب 'میں' کہتا ہوں یا 'یہ' کہتا ہوں یا 'آپ' کہتا ہوں تو میں خود کے موجود ہونے کا یقین دلاتا ہوں۔ جب یہ کہنے والا یا 'آپ' کہنے والا یا 'میں' کہنے والا اپنی ہی وضاحت کرتا ہوا مثالی وحدت بھی قائم نہیں کر پاتا کہ کسی کا تعین کر سکے اور اسے موجود نہیں کیا جا سکتا۔ جبکہ گزشتہ ادوار میں 'میں' کہنے والا خود کو موجود متصور کر کے ہر دوسری چیز کو خود سے مختلف کر لیتا ہے۔ آغا پر یہ لازم تھا کہ وہ واضح کرتے کہ ان کی تشریح، تجزیہ علم الوجودیت سے عبارت ہے، یا پھر وہ الٰہیاتی جہت کے تحت فقط موجودگی کی وضاحت کر رہے ہیں۔ دریدا نے ان جہتوں کے مابین افتراق قائم کرتے ہوئے انہیں "Onto-theo-logy" کہہ کر پکارا ہے۔ دریدا کے پیش نظر کون سی موجودگی تھی اس کا باریک تجزیہ میں آگے چل کر پیش کروں گا۔

اس کے علاوہ آغا کا یہ اقتباس دریدا کے خیالات سے براہ راست متصادم ہے۔ توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ دریدا نے 'مرکز' کا لفظ استعمال کیا ہے یعنی مغربی فلسفے میں 'مرکز' موجود تھا۔ سوال تو یہ ہے کہ جو مرکز موجود ہے اس کو مرکزیت اختیار کرتے ہوئے لامرکز کیسے کیا جائے؟ اور اس کے بعد جو مرکزیت یا موجودگی باقی رہ جائے اس کی نوعیت کیا ہوگی۔ اس کے لیے مرکزیت کے اندر رہتے ہوئے مرکزیت اور لامرکزیت کے تعلق کا تجزیہ کیا جائے۔ دریدا کے فلسفے میں مرکز کا اخراج اس مفہوم میں نہیں کہ اس کا مکمل خاتمہ ہو جاتا ہے، جیسا کہ آغا ان الفاظ میں تسلیم کرتے ہیں کہ 'یا یہ کہ ہر مرکز کا حوالہ ہی ختم ہو جاتا ہے'۔ دریدا انحراف یا مغربی مابعد الطبیعیات سے رجوع کرتا ہے۔ مغربی مابعد الطبیعیات کی دریدا کا حوالہ جاتی نکتہ ہے۔ دریدا جس تحریر کا تجزیہ پیش کرتا ہے وہ 'مغربی مابعد الطبیعیات کی زبان' ہے۔ اس کے علاوہ اور کوئی زبان نہیں جس سے رجوع کیا جا سکے۔ مرکزیت وہ ہے جس کو مرکز کر دیکھا یا مرکز پر حملہ کی شکل نہیں دی تھی۔ اس سے اندر اور باہر کی تفریق ختم ہو گئی ہے، جس کا تعلق ڈی کنسٹرکشن کے مفہوم میں دریدا کے فلسفے کے ساتھ ہے جو ڈی کنسٹرکشن کی روح ہے۔ آغا کے اٹھائے گئے نکتے میں پیچیدگی یہ ہے کہ اس میں 'موجودگی کی مابعد الطبیعیات' اور مرکزیت کے فلسفے کے درمیان تعلق کا تجزیہ مغربی فلسفیانہ روایت کے تحت اٹھائے گئے قضایا کی تفہیم کے بغیر پیش کیا گیا ہے۔۔۔جب مرکز کی جگہ 'مرکز' لے لیتا ہے، جس کی نوعیت معنوی موجودگی کی بجائے ایک طرح کا 'تشکیل' بن جاتی ہے تو موجودگی کے سوال کو اس وقت چیلنج درپیش رہتا ہے۔ جب اس کا تجزیہ ڈی کنسٹرکشن کے تحت کیا جائے۔ لیکن تجزیے کے دوران دونوں کے فلسفے (جس کے ساتھ ڈی کنسٹرکشن کا گہرا تعلق ہے) میں سے موجودگی کا خاتمہ پھر بھی نہیں ہوتا بلکہ موجودگی میں غیر موجودگی کو

دکھایا جاتا ہے۔ موجودگی کا ظاہر حقیقت میں غیر موجودگی کا غائب ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اس عمل کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ موجودگی اور غیر موجودگی دونوں ناگزیر ہیں۔ جہاں تک 'پیٹرن' کا تعلق ہے تو اس کی نوعیت کو مزید واضح کرنے کی ضرورت ہے۔ بہرحال آغا کی وضاحت سے یہ پتا نہیں چلتا کہ 'پیٹرن' کی نوعیت کیا ہے؟ کیا اس میں معنی قائم ہوتا ہے؟ اگر معنی قائم ہوتا ہے تو پیٹرن سے ان کی کیا مراد ہے؟ مرکز کے برعکس جس 'پیٹرن' کا ذکر آغا کرتے ہیں کیا وہ ارتباطی عمل کے نتیجے میں قائم ہوئی لامتناہیت سے ماورا کوئی شے ہے؟ یا پھر لامتناہیت کا مفہوم قبل از ارتباط کی تجرید ہے؟ معنی کا قائم ہونا مرکزیت اور موجودگی کو تسلیم کرنا ہے۔ 'پیٹرن' بطور تشکیل قائم ہو سکتا ہے لیکن اس تشکیل کے اندر تحدید (Finitude) یا عدم تحدید کا سوال ہی 'پیٹرن' کی نوعیت کو واضح کر سکتا ہے۔

دریدا عدم موجودگی کی جانب مائل ہو چکا تھا۔ لیکن اس کے باوجود تعلقاتی فلسفوں اور موجودگی پر انحصار کرنا اس کی مجبوری تھی۔ میں یہاں "فلسفے کی حدود" میں سے دریدا کے ایک اہم اور پیچیدہ اقتباس کا ترجمہ پیش کرتا ہوں

> "نقش کا بطور موجودگی ظاہر ہونا، موجودگی کے موجود تشخص کی دست برداری، ہر طرح کے نقش کے انہدام کی شرط ہے۔ غیر نقش نقش ہے۔ غیر موجودگی موجودگی ہے Differance جو ہر طرح کی تشخص کی موجودگی کا ظاہر ہوتا ہے، وہ فوری نقش کے امکان اور عدم امکان کی شرط ہے۔۔۔ فوری کا مطلب یہ کہ موجود موجود نقش کے اندر، شناخت کی موجودگی میں اور موجودگی کی شناخت میں، جو کچھ ظاہر ہوتا ہے وہ خود کو پیش کرتا ہے اور گم ہو جاتا ہے" (ص:11)۔

لہٰذا یہ دیکھنا اہم ہے کہ یہاں بھی مرکز کا ذکر نہیں بلکہ 'موجودگی اور غیر موجودگی' کی ثنویت کا عمل ہے۔ 'عدم موجودگی' معنی کی عدم موجودگی یا اس کے التوا سے عبارت ہے۔ جب تک معنی موجود نہیں ہے اس وقت تک التوا کیسے دکھایا جا سکتا ہے؟ معنی کا تعلق سبجیکٹ کے ساتھ ہے۔ فلسفے کی دنیا میں سبجیکٹ کا کام تعلقات کی تشکیل کرنا ہے جبکہ سٹرکچر کی ساختیت میں سبجیکٹ منہدم نہیں ہوتا اور اس میں معنی تعلقات کی طرح بدلنے والے کی ذاتی نقش سے جڑا ہوا ہے۔ یہی وہ بنیاد ہے جو ساختیات اور گزشتہ فلسفوں میں یکساں ہے جس کی وجہ سے دریدا سٹرکچر کو مغربی مابعدالطبیعات کا مائدہ کہتا ہے۔ جب

سبجیکٹ کو لامرکز کر دیا جائے تو مرکزیت کا تصور موضوعی یا معنوی مرکزیت کے برعکس لامرکزیت کے فلسفے کے تحت ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ جہاں سبجیکٹ کو بدیہی بنیادوں پر فرض کر لیا جاتا ہے۔ اس کا فرض کیا جانا صرف موجودگی کے مماثل ہے، بلکہ ہر قسم کے معنی کا منبع تصور کیا جاتا ہے۔ آتما کی تمام فکر کا تعلق روح تجربیت یا ماورائیت کے ساتھ ہے، جس میں معنی کی نوعیت خارجی نہیں باطنی ہے۔ اسی پہلو پر دریدا انکار کرتا ہے۔ مابعد الطبیعات کے فلسفے یا متصوفانہ فکر میں انسانی سبجیکٹ کی جگہ نہیں بنائی جاتی بلکہ سبجیکٹ کی حیثیت ماورائی مدلول کی سی ہوتی ہے جو از خود ہر شے کے لیے جگہ بناتا ہے، جو خود کے لیے بغیر کسی طرح کے خارجی حوالے کے "موجود" ہوتا ہے اور خود ہر شے کی جگہ لے لیتا ہے۔ حتمی موجودگی استغراق کے لیے لازمی ہے تاکہ حقیقت مطلق سے وصل کے لیے کوئی جگہ بنائی جا سکے۔ منقسم سبجیکٹ کا وجود میں متحد ہونا کم از کم Differance کے بنیادی کردار کے بعد ماورائی مدلول یا پھر موجودگی فکر کے لیے ممکن دکھائی نہیں دیتا۔ دریدا کے نزدیک "Differance" سے قبل کوئی سبجیکٹ "موجود" نہیں ہے۔ دریدا سے قبل سسیئر یہ واضح کر چکا تھا کہ "زبان بولنے والے سبجیکٹ کا فنکشن نہیں ہے۔" اگر زبان ایک آزاد نظام ہے تو اس کی آزادی کا تقاضا ہے کہ سبجیکٹ اس کے اصولوں کی پیروی کرے۔ سبجیکٹ کی ثانوی حیثیت اسی وقت ممکن تھی جب زبان کے ایک بنیادی وصف یعنی افتراقات کو پہلے سے عمل پذیر تصور کیا جائے۔ ان افتراقات کی نوعیت ایسی نہیں کہ جہاں یہ تضاد سے مماثل ہے جو آخر کار تحلیل ہو جاتا ہے۔ ان افتراقات کی حیثیت حتمی ہے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن افتراقات کو اس اعتبار سے حتمی تسلیم کرتی کہ ایک بار "موجودگی" کا تشخص پیدا ہو۔ لاتشکیل تو ثابت کرتا ہے کہ یہ افتراقات "Differance" سے قبل نہیں ہیں۔ Differance کا افتراقات سے قبل ہونا ہی انسانی سبجیکٹ کی حتمی "موجودگی" کی نفی کرتا ہے۔ Differance کا کام یہی ہے کہ جہاں وہ سبجیکٹ سے متعلق معنی کو التوا میں رکھتا ہے وہاں یہ سبجیکٹ کے انقسام کو بھی ممکن بناتا ہے۔ "سب سے پہلے شعوری اور بولنے والا سبجیکٹ افتراقات کے نظام اور Differance کی حرکت پر منحصر ہے۔ سبجیکٹ موجود نہیں ہے۔ معنی پر خود کے لیے Differance سے قبل موجود ہے۔ سبجیکٹ کی تشکیل اس وقت ہوتی ہے جب being خود میں منقسم ہو چکا ہو" (پوزیشنز، ص 29)۔ دریدا کے فلسفے میں "Differance" کا کام افتراق اور التوا کو قائم رکھنا ہے۔ اگر اس کو رد نہیں کیا جاتا تو استغراق اور التوا جیسے امتیازات فلسفے کو قائم رکھنا مشکل ہے۔ دریدا کے نزدیک "معنی سے باہر

بھی ممکن ہے۔" اس متن کے اندر ہی موضوعی شعور کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ متن سے پہلے یا اس کے باہر "تعطل" یا "Differance" کا عمل اس بے فاصلہ نہیں رہتا کہ موضوعی شعور اپنی جگہ بنا چکا ہوتا ہے۔ جب سوچ کے ذریعے شعور کی موجودگی تخلیق ہو جاتی ہے تو ہر رویے کی وضاحت اس موجودگی کے تناسب ہی سے ہو پاتی ہے۔ اس طرح "شعور" ایک مراعات یافتہ مقام پر قائم رہتا ہے... یہی وہ مقام ہے جس سے شعور بچے تو کبھی قبل از بروئے کار لا کر معنی کا امکان پیدا کرتا رہتا ہے۔ موضوعی شعور اسی وقت اپنی جگہ بناتا ہے جب وہ شعور کو "تعطل" یا "Differance" سے پہلے "موجود" سمجھے۔ اگر ایسا سمجھا جائے گا تو پھر یہ کیسے تسلیم کیا جائے کہ "متن سے باہر کچھ نہیں ہے"؟ اگر متن کے اندر ہی سب کچھ ہے تو موضوعی شعور متن سے باہر کیسے رہ سکتا ہے؟ اگر شعور متن کے اندر ہے تو متن تو عبارت ہی افتراق و التوا کے نظام سے ہے۔ اس میں "موجودگی" کا سوال کیسے پیدا ہو سکتا ہے؟ التوا "مسلسل غیر موجودگی" ہے، افتراق حتمی امتیاز ہے، لیکن اس قسم کا نہیں کہ افتراق کو "ہے" سے تعبیر کیا جا سکے۔ "ہے" کا مطلب موجودگی ہے، التوا بھی جائے تو افتراق بھی التوا میں ہے۔ انھی نکات پر دریدا زور دیتا ہے۔ ان دونوں کا امکان "Differance" پیدا کرتا ہے۔ آغا نے دریدا کا Differance "اصل حقیقت" یعنی "حقیقتِ عظمیٰ" کے مماثل ہے، حالانکہ وہ ڈی کنسٹرکشن کے اعتبار سے مذہب، الہیات اور صوفیانہ تہذیب کے تصور "اصل حقیقت" سے بالکل مختلف ہے۔ بنیادی طور پر "Differance" موجودگی کے اس فلسفے کے خلاف ہے جو "اصل حقیقت" کا تصور پیدا کرتا ہے۔ صوفیانہ فکر میں "اثبات" کا مطلب حتمی موجودگی کے اثبات سے عبارت ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ صوفیانہ فکر اس اثباتی جھکاؤ کو ڈی کنسٹرکشن کے راستے سے بچا سکے۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے بعد کا چیلنج تصوف کے اس تصور کو درپیش ہے جسے صدیوں سے رائج تصور کیا جاتا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ہم قطعوں میں نئی فکر کے در آنے سے ان کی توسیع کا ذکر کرتے ہیں مگر صوفیانہ فکر کے اصولوں کو ہر عہد کے لیے مکمل سمجھتے ہیں؟ دریدا کو صوفیانہ فکر کے اثباتی لے سے پہلے دیکھنے کا مطلب صوفیانہ فکر کو ہر عہد کے لیے حتمی سمجھنے کے مترادف ہے۔ یعنی علم کی توسیع جو صدیوں پہلے ہو چکی تھی، اب اس میں توسیع کا کوئی امکان نہیں ہے۔ بہر حال میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں۔ دریدا کا Differance حقیقتِ عظمیٰ کے مماثل نہیں ہے، بلکہ حقیقتِ عظمیٰ پر یقین رکھنے والوں کے لیے خطرے کی گھنٹی ہے۔ آغا نے اسے کیوں "حقیقتِ عظمیٰ" کے مماثل قرار دیا ہے۔ وہ کوئی مشترک اقدار یا

صفات ہیں جو صوفیا کے تصورِ حقیقتِ مطلق میں پائی جاتی تھیں۔ جو آگاہ لے دریدا کے Differance میں دیکھی ہیں۔ اگرچہ ان صفات کو بیان کر دینے والے وزن دار ہیں کہ سے تجزیہ پیش کیا جا سکتا تھا۔ اس کے باوجود میں یہاں Differance کے بارے میں دریدا کے خیالات کا ترجمہ پیش کرتا ہوں، جس سے یہ واضح ہو جائے گا کہ Differance کا تشکیل ہونا کو ہر آغاز سے قبل کا ایک مدد رکھا گیا ہے آمد کی شکل میں پیش کرنا ممکن ہے جسے "موجود" کہا جا سکے۔

> "Differance بطور موجودگی وجود یا وجودیت کے تعین پر سوال قائم کرتا ہے۔۔۔۔ Differance خواہ کتنا ہی شدید، یکتا، اہم اور ماورائی وجود تصور کیا جائے، یہ موجود نہیں ہے۔ یہ کسی پر تسلط قائم نہیں کرتا اور نہ ہی کہیں سے اپنی حکمرانی قائم کرتا ہے۔ اس کو بڑے حروف سے بیان نہیں کیا جا سکتا۔ نہ ہی اس کی کوئی حکمرانی ہے۔ تاہم یہ ہر حکمران کو تہس نہس کرنا چاہتا ہے۔ ہمارے باطن میں ہر وہ شے جو ماضی یا مستقبل میں سلطنت کی موجودگی کی خواہش رکھتی ہے اسے اس سے خوفناک حد تک خطرہ درپیش ہے' (فلسفے کی حدود 22 23)۔
>
> یوں یہ تو واضح ہو گیا کہ دریدا نے Differance کو تشکیل کیا ہے۔ دریدا صرف اسی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ Differance کی وضاحت کے لیے اور آگے بڑھتا ہے۔ وہ جانتا تھا کہ Differance کو ماورائی مدلول کے طور پر لیے جانے کے مقامات موجود ہیں۔ اس لیے اس کی کوشش رہی ہے کہ وہ وجودی (مابعد الطبیعیاتی) فلسفے کے تحت متشکل ہوئے "اصل حقیقت" کے تصور سے Differance کو ممتاز کرے۔ دریدا لکھتا ہے کہ یہ کسی "موجود" کو دیا نہیں جا سکتا۔ جو کو پیچھے رکھ کر، ظاہر کر کے، یہ اس مخصوص لمحے اور متعین انداز میں سچ کے حق سے ماورا چلا جاتا ہے تاہم اس کے باوجود یہ اس حد تک مخفی نہیں ہے کہ جیسے یہ کوئی چیز ہو یا ایک پراسرار ہستی (mysterious being) (تقریر اور مظہر، ص 134)۔ Differance کا "یہ کوئی وجود (existence) نہیں ہے جو being کے کسی مقولے سے، موجود یا غیر موجود

سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ جسے Differance کہا جاتا ہے۔ یہ حتمی الہیات کے متعلق معلومہ میں بھی امتیازی نہیں ہے (ایضاً، ص 134) یہ ذہن نشین رہنا چاہیے کہ دریدا جب یہ کہتا ہے کہ Differance کو جانا نہیں جا سکتا تو اس کے پیش نظر، صرف مغربی فلسفے کی وہ شعوری قوت ہے جو خود پر انحصار کر کے معنی کو تخلیق کرتی ہے، بلکہ وہ تمام متصوفانہ فکر بھی ہے جو ماورائی فکر کو فلسفہ موجودگی کی بنا پر تشکیل پاتی ہے۔ خارجی حوالوں سے منقطع ماورائی شعور کا وہ فلسفہ جس کی آخری شکل ہسرل نے پیش کی تھی۔ اس پر دریدا کی تنقید کا مقصد ہی یہ تھا کہ کسی ایسی موجودگی کا تصور قائم ہو سکے جو خود میں معنی کو حاصل کرنے کا تیقن حاصل کرے۔ اور اس ماورائی شعور کی ثنائیت کو تجربی عمل میں بغیر کسی طرح کے تضاد کے قابل عمل سمجھے۔ ہسرل کے فلسفے میں وہ تمام عوامل پائے جاتے ہیں جو پارمینائیڈز سے لے کر فلاطینوس اور اس کے بعد برگساں کی متصوفانہ فکر میں شامل رہے ہیں۔ دریدا مثالیت کے اس فلسفے کو قبول نہیں کرتا۔ کیونکہ یہی وہ متصوفانہ فکر ہے جس کے تحت "موجودگی" کے خیال سے نجات نہیں پائی جا سکی۔ موجودگی کا یہ تصور مذہبی ہے۔ یعنی ماورائی شعور کا مکمل انجذاب کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ لہٰذا یہاں پر ماورائی شعور کو موجود تصور کر لیا جاتا ہے۔ اور کوشش یہ کی جاتی ہے کہ اس سے ہر خارجی حوالہ منقطع کر دیا جائے۔ جیسا کہ فلاطینوس لکھتا ہے کہ "ہماری ذات کے اندر کوئی ایسی حقیقت یہاں ہونی چاہیے جو اس ماورا الماورا سے رشتہ رکھتی ہو" فلاطینوس مزید لکھتا ہے کہ "ہر کثرت وحدت پر دال ہے۔ پس وحدت جو خود مرکز ہو، جو خود اس بات پر قادر ہو کہ جز کو ابدی اتحاد دے سکے" (مراقبہ ذات، ص 170) "ہستی وجود کی وحدت ہے" (ایضاً، ص 178)۔ متصوفانہ فکر کا یہ پہلو دوئی کی ساخت کے تحت خود کو کل سے عبارت ہے۔ دریدا اس مسئلے پر یوں اظہار کرتا ہے کہ تحریر کے ذریعے سے ہر دوئی وحدت کی اس قیمتی حیثیت پر ختم نہیں کیا جا سکتا (ایضاً،

میں (135ء) اپنی وحدت میں سچ کو تصور کر لینا اور اس کے بعد اس کی کھوج میں لگ جانا ڈی کنسٹرکشن سے آگے کا مرحلہ نہیں، بلکہ اس سے قبل کی سوچ کا عکاس ہے۔ میں نے اسی لیے یہ کہا تھا کہ اگر آغا نے دریدا کی 'تحریر اور متن' کا مطالعہ کیا ہوتا تو کم از کم اس اہم مسئلے پر اس حد تک سطحیت کا شکار نہ ہوتے۔ اختلاف سے پہلے کسی بھی مفکر کے فلسفے کو سمجھنا ضروری ہوتا ہے۔ دریدا کی ہسرل کے ماورائی شعور پر کی گئی تنقید دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے اس پہلو کو سمجھنے کے لیے بہت ضروری ہے، جو موجودگی کے فلسفے کو چیلنج کرتا ہے۔ یہ جاننا بہت ضروری ہے کہ دریدا کون سا طریقہ کار استعمال کرتا ہے۔ دریدا "تحریر اور متن" میں ہسرل پر ہیگیائی فلسفے کی روشنی میں حملہ کرتا ہے۔ دریدا کا اصل مقصد یہ ثابت کرنا ہے کہ موجودگی غیر موجودگی کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اس قضیے کو ثابت کرنے کے لیے اس نے ہر اس عنصر کو بے دخل کر کے تجزیہ پیش کیا ہے جس کی وجہ سے ہسرل کے لیے یہ کہنا ممکن ہو گیا کہ ماورائی شعور صرف خود پر منحصر ہوتا ہے، اسے خارجی دوسرے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ آغا نے دریدا اور ہسرل کے قضیوں کا تقابلی جائزہ کہیں بھی پیش نہیں کیا، بس کہیں کہیں اپنے منطقی دلائل استعمال کیے ہیں جن سے یہ واضح ہو کہ آغا 'موجودگی' کو بیان کرنے کی سعی کر رہے ہیں۔ آغا کی موجودگی کے فلسفے کے ساتھ ہمدردی میرے لیے قابلِ احترام ہے۔ تاہم میں اس 'موجود' کا قائل نہیں ہوں جو معنی کا منبع ہونے کا دعویٰ کرے۔ اس حوالے سے دیکھیں تو یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ دریدا کے پیشِ نظر خیال پرستی کی تنقید ہے۔ خود کو مرکوز کرنے والا 'موجود' محض ایک ایسے چکر میں پھنسا ہوا ہے جہاں سے وہ لامتناہی طور پر خود کو دہراتا رہتا ہے۔ لیکن دہرائے جانے کا یہ عمل کی وحدت کی بدولت نہیں جسے 'موجود' تصور کر لیتا ہے بلکہ اس 'موجود' کا اس کی موجودگی سے دو تعلق ہے، جو اسے ساخت بخشتی ہے۔ ڈی کنسٹرکشن یہ بتاتی ہے کہ جب افتراق کا انحصار موجودگی پر ہو تو اس کی تخفیف ضروری ہے۔

افتراق پہلے ہے لہٰذا موجودگی کی تشکیل اس افتراق کی تخفیف سے ممکن نہیں۔ جو موجود ہے اس کی تشکیل اس موجود کے اپنے بارے کسی تصور سے نہیں ہوتی، بلکہ اس 'عدم شناخت' سے ہوتی ہے جو اس کے شعور سے باہر ہے۔ اگر "عدم شناخت" اس کے شعور سے باہر ہے، جو اس کے حصار میں ہوتی تو اس کی تخفیف موجود کو موجود متصور کرتی۔ اگر عدم شناخت اس کے حصار میں نہیں بلکہ وہ موجودگی کی شرط ہے۔ اس کی اولیت ہی یہ واضح کرے گی کہ موجود واقعی موجود ہے تو پہلے ہی سے موجود کو خود میں موجود کیسے سمجھا جائے؟ اب سوال یہ ہے کہ یہ عدم شناخت کیا چیز ہے؟ یہ عدم شناخت جو موجود کو شناخت دیتی ہے، واضح رہے کہ یہ شناخت تحلیل نہیں ہے۔ اس کے لیے دریدا نے نقش اور spacing کی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ یہ نقش چونکہ موجود سے پہلے ہے اس لیے اس کی تخفیف نہیں ہوتی۔ یہ موجودگی کا تعین کرتا ہے۔ نقش اور spacing میں کسی کوئی خصوصیت نہیں ہوتی کہ جس کی وجہ سے موجود یہ کہہ سکے کہ وہ اس کے اندر کے عناصر کو پہلے سے جانتا ہے۔ جب یہ موجود سے پہلے ہے تو جاننے کے عمل کا آغاز اس کے بعد ہوگا۔ جو کو موجود متصور کرنے سے پہلے ہی اس کی لاتشکیل کا آغاز ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اختلافات کی تشکیل جو موجودگی کا خاصہ ہے، موجودگی کو تنقیح در روشنی دے کے بعد ان تمام سوال کا دروازہ کھل جاتا ہے، جسے موجود نے تخفیف کیا تھا۔ Spacing کو اس لیے وقفے اور افتراق سے تعبیر کیا گیا ہے کہ اس کا شعور شناخت کا مارجیت کے لیے راستہ کھول دے۔ مکاں کا راستہ کھل جانے کا مطلب اس "مطلق موضوعیت" کا خاتمہ ہے، جو حقیقی پر حاکمیت کے استنادیت کے دعوے کرتی ہے۔ اس سے یہ مفہوم اخذ کیا جانے کہ دریدا کے نزدیک زمان و مکاں دو مختلف اکائیاں ہیں۔ مکاں، زماں ہی کی حالت ہے۔ یہ اس زماں کا موجود ہے جس کا دوسری موجودگی کے ساتھ تعلق ہے۔ لیکن اسے اس دوسرے (مکاں) سے اخذ نہیں کیا

جا سکتا۔ دریدا کے مفہوم میں اس تعلق میں 'اندر' یعنی زمان جو موجود ہے حتیٰ 'اب' (now) تک ماضی یا مستقبل کی تخفیف نہیں کر سکتا۔ متصوفانہ اور مثالی فلسفوں میں یہ مشترک نکتہ ہے کہ زماں کا یہ تصور مثالیت کے اس پہلو کو ممکن بناتا ہے جس میں اس سے تک پہنچنا ضروری ہوتا ہے، جو موجود میں رہتے ہوئے لمحے کے 'اندر' موجود تک وہیں پہنچ جائے یا متصوفانہ فکر کے مطابق اس سے ماورا ہو جائے۔ مادی جدلیات کے علاوہ یہ تقریباً تمام مغربی فلسفے کی خصوصیت رہا ہے۔ مادیت میں بھی اس تخفیف کی تکمیل ہوتی ہے۔ ہیگل کا خاصہ یہ ہے کہ اس نے اس حرکت کو Nothing سے تعبیر کیا ہے۔ معنی سبجیکٹ کے پاس پہنچنے سے معنی نہیں ہے۔ شعور کی پہلی حرکت Nothing سے عبارت ہے۔ ہسرل نے فوق تجربی موجودگی میں داخلی تکلم (interior monologue) کے ذریعے معنی کو تصور کیا۔ دریدا نے ہیگل سے یہ نکتہ مستعار لیا اور Nothing کی حرکت کے بعد خود تک پہنچنے والے عمل کو التوائی طور پر دیر سے جانے سے تعبیر کیا۔ جب معنی موجود میں نہیں ہے، جو سبجیکٹ پر انحصار کرتے ہوئے "سبجیکٹ کے لیے" ہو تو سبجیکٹ کے پاس یہ اختیار بہرحال ضرور ہے کہ وہ خود کو دہراتا رہے۔ یعنی تکلم میں خود کو موجود تصور کرے اور یہ بھی وجود خود سے الگ ہوتے ہوئے ہی ممکن ہے۔ تکلم کے بعد جو بھی اس کا عمل ممکن ہے وہ 'اس' تک پہنچے وہ معنی سے جدا ہو۔ دریدا 'تقریر اور مظہر' میں کہتا ہے،

Space is "in" time; it is time's pure leaving-itself; it is the outside-itself as the self-relation of time. The externality of space, externality as space, does not overtake time, rather it opens as pure "outside" "within" the movement of temporalisation. (P.86).

زمان کیا ہے؟ زماں حرکت ہے۔ اس میں کوئی ایسا لمحہ نہیں جسے اس حرکت سے الگ کر کے دیکھا جا سکے۔ مغربی 'اب' اس حرکت کے تسلسل کو روک نہیں سکتا ہے۔ دریدا کے نزدیک کوئی بھی ادراک

ایک 'دوسرے' میں واضح ہوتا ہے۔ آبجیکٹ کو وجود اور اب حاصل ہوتا ہے۔ اس میں موضوعی اب 'تسلسل' کو
جاری رکھتا ہے۔ تسلسل مکاں میں ہے، لہٰذا زماں کا اب مکاں سے الگ نہیں ہے۔ واضح رہے کہ دریدا
ماورائی آبجیکٹ کی اس 'موجودگی' کو چیلنج کر رہا ہے جو اس 'موجودگی' میں معنی کو متعین بناتی ہے۔ اس بحث میں
اس شعور کو چیلنج کیا جا رہا ہے جو اس لیے لاتعین نہیں کر سکا۔ جس میں وہ اس معنی کو حاصل کرتے ہیں، وہ داخلی
تکلم کے ذریعے ممکن ہوتا ہے۔ دریدا کے فلسفے کے ان پہلوؤں کا تنقیدی جائزہ پیش کیے بغیر، ڈی
کنسٹرکشن کے بارے میں معقول بات کرنے کا تصور تک نہیں کیا جا سکتا۔ میرے لیے یہ امر باعث حیرت
ہے کہ آغا کسی ایک فلسفے کی رو سے ڈی کنسٹرکشن کو نہیں دیکھتے یا کسی ایک فلسفے کی رو سے اس کا تجزیہ پیش
نہیں کرتے۔ فلسفیانہ مباحث میں ان گنت خیالات کا ملغوبہ تیار کرنے سے بہتر یہ ہوتا ہے کہ پہلے ان دو
فلسفوں کا تعین کر لیا جائے جن کا تقابلی جائزہ پیش کرنا ہے۔ پھر ان کے بارے میں تفصیل سے بحث کی
جائے۔ آغا نے کہیں تو وحدت الوجود کو شامل کر لیا ہے اور کہیں کانٹ کے 'معقول' کو جو واضح طور پر دوئی
پر دلالت ہے۔ کہیں ہیگل کے "تھیسس، اینٹی تھیسس" کو ایک فقرے میں نمٹا رہے ہیں تو کہیں دوئی
جدلیات کا ایک ہی فقرے میں حقیقت کے ساتھ تعلق جوڑ کر مارکس کو بھی فارغ کر رہے ہیں۔ اس سے بھی
بڑھ کر یہ کہ آغا کے خیال میں دریدا 'تخلیق' کے تصور سے نابلد رہا ہے۔ اپنے دعوے کے حق میں دریدا کا
کوئی اقتباس پیش نہیں کرتے۔ حالانکہ دریدا نے جمالیات کے مسئلے پر کانٹین فلسفہ جمالیات کی روشنی میں
اپنی کتاب "The Truth in Painting" میں بڑی باریکی سے بحث کی ہے۔ اُردو میں بڑے
فلسفیوں کو ایک یا دو فقروں میں فارغ کرنے کا رجحان بہت ہی مہلک ثابت ہوا ہے۔ اسی رجحان کی وجہ
سے علمی مباحث میں منطقی سوچ نہیں پنپ سکی۔ اس کے برعکس صرف دعوے پیش کیے جاتے ہیں
مفروضے کو حقیقت تصور کر لیا جاتا ہے۔ مغرب میں مائیکل ریان نے مارکسزم اور ڈی کنسٹرکشن کے تعلق سے
پوری کتاب ہی لکھ دی جس میں اس نے انتہائی باریکی سے دونوں فلسفوں کا تعلق دکھانے کی کوشش کی
ہے۔ ڈی کنسٹرکشن اور ہیگل اور کانٹ کے تعلق سے بے شمار کتابیں منظرِ عام پر آ چکی ہیں، جن میں بڑی
باریکی سے مماثلتیں اور امتیازات کی نشاندہی کرنے کی کوششیں ہوئی ہیں۔ ہمیں یہ توفیق کب ہوگی؟

ہماری اب تک کی بحث سے یہ نکتہ سامنے آ چکا ہے کہ دریدا کے نزدیک 'موجودگی' کیا مفہوم
رکھتی ہے اور دریدا نے کس طرح غیر موجود پر انحصار ثابت کر کے موجودگی کے اس فلسفے کی سچائی پر سوال

اٹھاتا ہے، جو موجودگی کے تصور پر انحصار کرنے پر دلالت تھی۔ اس نکتے کو جاننا خاصا اہم ہے کہ دریدا سے انسانی "سبجیکٹ" کے وجود کے لیے "مختلف ہو جانے والے عمل" کو رد کیا ہے، یہی وجہ ہے کہ انسانی سبجیکٹ کو افتراق، تفریق اور spacing وغیرہ سے قبل نہیں بلکہ ان کے بعد دکھایا گیا ہے۔ آغا نے حیرت انگیز طور پر دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے اس اہم نکتے کو کلی طور پر نظر انداز کر دیا ہے۔ آغا کے خیال میں دریدا ابھی تک ابتدائی میں بھٹک رہا ہے جبکہ "اصل مرحلہ تو اس سے آگے ہے جہاں گہرائی کے بے چہرہ عالم سے تخلیق کی جست ممکن ہوتی ہے یعنی کن فیکون کا اثبات ہوتا ہے" (امتزاجی تنقید، ص 78)۔ آغا کا یہ اقتباس مابعد الطبیعاتی فلسفوں کی نمائندگی کرتا ہے، جو دریدا کی تنقید کا نشانہ ہیں، یہ اقتباس "موجودگی" کی نمائندگی کرتا ہے۔ ابھی سے ڈی کنسٹرکشن نے چیلنج کیا تھا ہے۔ دریدا سے قبل مابعد الطبیعاتی تو تھی ترتیب کی شکل وضع کرنے کا آغاز کیا تھا تاکہ اس پر حملہ کر سکے۔ آغا نے اس کا اظہار کر کے بیسویں صدی کے برعکس قدیم یونانی فلسفے کی نمائندگی کی ہے۔ آغا کا یہ اقتباس یہ ثابت کر دیتا ہے کہ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کا ہر پہلو آغا کی گرفت سے باہر رہا۔ آغا نے ان تمام تناظر کو بالخصوص سوسئیر پر دریدا کی تنقید کو نظر انداز کر دیا ہے، جس کا میں اوپر جائزہ لے چکا ہوں۔ جس کے بغیر دریدا کی فکر تک پہنچنا ممکن ہی نہیں ہے۔ آغا نے روایت تصور کر لی، جس کو جدیدیت موجودگی کا ماورائی تصور جنم دیتا ہے۔ یہ تصور اس افتراق پر قائم ہے، جو تخفیف کو جاری رکھتی ہے۔ آغا کا تفریق بغیر کسی طرح کے دلائل کے تخفیف کی جانب مائل ہی نہیں، تخفیف کر رہا ہے۔

آغا کے نزدیک حقیقی موجودگی "حقیقت مطلق" کی موجودگی ہے۔ کیا دریدا بھی اس بات کو مانتا ہے؟ قطعاً نہیں! دریدا کے نزدیک "حقیقت مطلق" کی موجودگی کا سوال ہی اس وقت اٹھتا ہے، جب انسانی سبجیکٹ خود کو پہلے ہی سے موجود تصور کر کے اندر اور باہر کی تعریف کی بنا پر اثبات کی جستجو کرتا ہے۔ اثبات ایک متعین لمحہ ہے۔ دریدا کی گزشتہ فلسفوں پر تنقید یہی ہے کہ اس اثبات کو روک دیا جائے۔ یعنی وہ اب جو تعال اور معنی کی تخفیف کرتا ہے، اسے متعین نہیں غیر متعین تسلیم کر لیا جائے۔ اگر یہ غیر متعین نہ ہوا تو خواہ نقش ہو یا تصویر، زمان ہو یا مکاں، ان کی تخفیف داخلی تصور موجودگی کی وجہ سے ہو جائے گی۔ یہی اسی سوچ کے تسلسل میں آغا لکھتے ہیں کہ "ڈی کنسٹرکشن نے جب سسٹم کی نفی کی تو گویا مرکز کی اس حیثیت کو بھی باطل قرار دیا جو خالق یا مصنف کی تھی۔ یوں اس ڈی کنسٹرکشن نے سچے تخلیقی ادب کو

Metaphysics of Presence سے پرانی کاوشات ملا دی' (ایضاً، ص 76)۔ آغا نے 'اپنے تئیں'
کو یہ واضح کر دیا کہ دریدا نے 'ماورائیت' رد کی، مگر ہم اس کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس سے پہلے کہ ہم
آگے بڑھیں، ایک بار پھر یہ یاد دہانی کرا دوں کہ 'موجودگی' سے دریدا کیا مراد لیتا ہے۔ وہ پہلے ہی بتا
لے چکا ہوں کہ دریدا کے نزدیک وہ کوئی موجودگی ہے جو خود آگہی ہے۔ دریدا نے موجودگی کے اس فلسفے کو
"تقریر اور تحریر" میں اجمالی گیرائی میں جا کر پیش کیا ہے۔ دریدا کے اس اقتباس کو توجہ سے سمجھنے کی
ضرورت ہے تاکہ یہ واضح ہو جائے کہ دریدا موجودگی کے بارے میں کیا سوچتا ہے۔ میں اسے جوں کا
توں پیش کرتا ہوں۔

> Presence has always been and will always, forever
> be the form in which, we can say apodictically, the
> infinite diversity of contents is produced (P,6).

دریدا کا یہ نکتہ کہ "تین" "خیال" کا اثبات کرتا ہے جو خود کو پیدا اور کئی نقطۂ نظر سے دہرا رہا
ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ دریدا کا فلسفۂ 'موجودگی' کیا تھا اور دریدا نے اس سے کیا مطلب اخذ کیا ہے؟ اس
اقتباس کی روشنی میں آغا کی تفہیم غلط ثابت ہو جاتی ہے کیونکہ آغا یہ اظہار کر چکے ہیں کہ دریدا نے
"موجودگی کی مابعد الطبیعیات" کو اپنے تئیں ختم کر دیا" ہے۔ جبکہ ہم دیکھ رہے ہیں کہ ایسا ہرگز نہیں ہے۔
دریدا صرف اس موجودگی کو تسلیم کرتا ہے، جو داخلی اور خارجی کی تخفیف کرتی ہے۔ جو اس متعین لمحے کا امکان
پیدا کرتی ہے جہاں اس کے نزدیک زماں کو پیچھے ترک کیا ہے اور معنی متعین ہو گیا ہے۔ دریدا کے تصورِ
موجودگی کے مطابق جب زبان لسانیات اور منطق میں داخل ہوتی ہے اور جس موجودگی کا امکان باقی رہتا
ہے وہ صرف معنی متعین کرنے کی صلاحیت کھو چکی ہے۔ غیر متعین موجودگی "غیر محسوس اور خیالی ہیئت کی
وحدت کو تشکیل دیتی ہے" صرف "یہی موجود ہے۔ پھر یہ وہ موجود کی موجودگی ہے" (ص 64)۔ لہٰذا
وہ موجودگی "ideality" کی قطعی ہیئت ہے۔" اس طرح دریدا معنی کو زندہ موجود اور موجودوں کے خیالی فلسفے
سے الگ کر کے موجودگی کے فلسفے کا "اثبات" کرتا ہے۔

آغا کے ایک دوسرے مابعد الطبیعیاتی نکتے کی جانب بڑھتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ "زبان کے
بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ ساخت کی مرئی اور منظم صورت کے عقب میں لفظوں، صوتی

اور رشتوں کو بکھراؤ کے عالم میں دیکھنے میں بھی کامیاب ہوا۔ سوسیاں نے بھی اس مرحلے کو دیکھا تھا مگر پھر اسے فریبِ نظر قرار دے کر مسترد کر دیا" (ایضاً، ص 03)۔ "متن" کا خیال پیش کرنے کے بعد آغا یونان کے قدیم فلسفی افلاطون کے بیان کا ذکر کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ آغا نے دریدا کی "تحریریت" یا "تقریر اور مظہر" اور دریدا ہی کی "تحریر اور افتراق" کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔ ان کتابوں میں دریدا صحیح طور پر اعیان کو جنم دیتے ہوئے مابعد الطبیعاتی بنیاد کو چیلنج کرتا ہے۔ دریدا سوسیئر کی لسانیات اور ایڈمنڈ ہسرل کے ہوتے تجربی شعوری فلسفے میں سے وہ تمام مباحث دکھاتا ہے جہاں دونوں کو مغربی "مابعد الطبیعات" کی اس روایت کے تحت لے آتی ہیں جس سے تقریر کی بدولت قائم ہوا فلسفۂ موجودگی یعنی "آخری شکل" میں مثالیت کے اس دھارے کے تحت آ جاتا ہے جہاں سے موجودگی کے فلسفے کو تقویت حاصل ہوتی ہے۔ دریدا کے مطابق "سوسیئر تحریر کی روایتی تعریف کو مستعار لیتا ہے، جو پہلے ہی ارسطو اور افلاطون کے فلسفوں میں موجود تھی" (تحریریت، ص 30)۔ دریدا ارسطو کا یہ اقتباس پیش کرتا ہے کہ "بولے گئے الفاظ ذہنی تجربے کی علامت ہیں اور لکھے ہوئے الفاظ بولے گئے الفاظ کی علامت ہیں" (ایضاً، ص 30)۔ اس کے بعد دریدا سوسیئر کی جانب پلٹتا ہے۔ "زبان اور تحریر نشانیات کے دو مختلف نظام ہیں، پہلے کا کام دوسرے کی ساختگی کرنا ہے" (ایضاً، ص 30)۔ مغربی ابعد الطبیعات میں دوئی اور فوقیت کا یہ تصور بھی اندر اور باہر کی تفریق اور کبھی تحریر اور تقریر کے افتراق سے چلا آ رہا ہے۔ دریدا کے الفاظ میں یہ "مخالف افلاطون سے شروع ہوتا ہے جس سے تحریر، تقریر، being (خیال) کے بارے میں بھی بات کی" (ایضاً، ص 33)۔ یہی مخالف سوسیئر کی لسانیات کی خصوصیت ہے۔ یہ افتراق و مخالفت ہی دریدا کو وہ بنیاد فراہم کرتا ہے جو تمام مغربی فلسفوں میں مشترک رہی ہے۔ اس تمام افتراق کا مقصد ایک کی بنیاد پر دوسرے کی تخفیف ہے۔ آغا نے جہاں تحریر و تقریر کے بیچ تعلق کی نوعیت کو مکمل طور پر نظر انداز کیا ہے تو وہاں افلاطونی فلسفے کا اعادہ کر کے خود کو چوبیس سو برس قبل از مسیح لا کھڑا کیا ہے۔ آغا جب "ظاہر اور غائب" کا ذکر کرتے ہیں تو کیا اسی دوئی کے فلسفے کا اعادہ نہیں کرتے جس کی رو دریدا کو بنیاد بنا کر مخالفت کرنا چاہتے ہیں اور جس کے بقول سوسیاں نے بھی مسترد کر دیا تھا؟ آغا کے نزدیک منظم صورتوں سے پرے بکھری ہوئی صورتوں کے بعد بھی صورتیں ہیں جو منظم دکھتا ہیں۔ منظم دکھنا کا مطلب یہ کہ ان میں وحدت موجود ہے۔ یہ وحدت "منظر" کے امتزاج سے نہیں اس کی ترکیب انجذاب سے ممکن ہوتی ہے۔ منظر اور جوہر کو

الگ کر دینا دریدا کے فلسفے میں داخل ہونے کے مترادف ہے۔ مظہر اور جوہر کی یہ تفریق، تحریر، تخلیق اور مکانیت جیسے عوامل کی بنا پر قائم رہتی ہے۔ ممکن ہے کہ یکتائی کا یہ عالم Differance کی حد سے باہر ممکن ہے۔ Differance کا اصل کام اس یکتائی کے عالم کو بکھیرنا ہے جو ہر طرح کے نظم و نسق کو قائم کرنے کی اقداری ہے۔ یہ عالم کہیں بھی قائم ہو، اس کا قائم ہونا اس کا منتظر ہوتا ہے۔ وحدت قائم کرنے کے اسی وسیلے / دوری عمل سے عبارت سمجھا جاتا ہے جو حتمی موجودگی ہے۔ دریدا واضح کرتا ہے کہ تحریر / افتراق کی حیثیت، عمل اور وحدت الوجود کا محور ہے۔ آج کے اس کو مستقل مقام پر قائم رکھنے کی خواہش اصل میں صوفیا کرام کی روایت کے تحت باقی رہتی ہے۔ ان مشترک پہلوؤں کی وجہ سے اس تمام پہلو کی ڈی کنسٹرکشن دریدا پر مرکوز ہے۔ تاہم تحریر / لوگوں کے فلسفے دریافت ہونے کی وجہ سے ڈی کنسٹرکشن سے وجودی صورتحال کی کسی عکاسی نہیں کرتی۔ ایسا لگتا ہے کہ ڈی کنسٹرکشن کے علاوہ کانٹ، ہیگل، ہسرل اور ہائیڈیگر وغیرہ آفاق کے لیے کسی موجودگی نہیں رہے۔ صورتوں کا وہ عقب جو غیر منظم اور بکھرا ہوا ہے اسے منظم کرنے کا امکان لوگوں کے فلسفے کے تحت تفکر یا استغراق کے ذریعے طے پاتا ہے۔ تفکر یا استغراق کی ہر شکل جو یکتائی کے عالم تک پہنچنے پر اصرار کرے، ڈی کنسٹرکشن کی زد پر ہے۔ فلسفے یا الٰہیات میں منظم کرنے کا عمل مغربی فلسفے میں غلط یا ممکن ہے۔ صورتوں کے منظم ہونے کی مختلف سطحیں ہوتی ہیں، اور مغربی فلسفیوں نے بھی اپنی فلسفیانہ بصیرت کے تحت ان صورتوں کو ان کے جوہر کے ساتھ مختلف سطحوں پر منظم کیا ہے۔ اٹھارویں صدی کے مغربی فلسفے میں تصوف کے تمام پہلوؤں کو تفکری جدلیات میں ضم کر دیا گیا ہے۔ اب یہ کہنا ممکن نہیں رہا کہ کوئی ایسا رویہ تھا جو فلسفے کی حد سے باہر رہا۔ بیسویں صدی میں فلسفے کے خاتمے کا دعویٰ حقیقت میں تفکر کی حدود متعین کرنے کا دعویٰ ہے۔ بیسویں صدی میں تفکر فلسفے کو تنقیح الٰہیات کی بنا پر پیش کیا گیا؛ لہٰذا وہ تصورات جو تحریر نے مستقل کیے وہ کسی نہ کسی طور فلسفیانہ تفکر اور صوفیانہ استغراق سے باہر رہے۔ جیسے کہ دریدا Differance۔ تاریخی طور سے یہ اس وقت ظاہر ہوا جب تحریر کی ثانوی حیثیت کو تنقیح کر دیا گیا۔ یہ وہ ایک منظر ہے جس کو سمجھے بغیر دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے مغربی فلسفے سے تعلق کو سمجھا نہیں جا سکتا۔

سوچ خواہ منطقی ہو یا گہری دونوں صورتوں میں شناخت قائم کرنا اس کا خاصہ ہے۔ ایک عام انسان کی سوچ فلسفی کی سوچ جیسی گہری نہیں ہوتی لیکن وہ بھی جو کچھ دیکھتا ہے اس سے کوئی شکل، معنی، و

مفہوم منتقل کرتا ہے۔ معنی و مفہوم کی تشکیل کے عمل کی مختلف سطحیں ہیں۔ صوفیا جن سطحوں کو دیکھ پائے ہیں ان کا تجزیہ مغربی فلسفے سے اپنے منطقی تعلقات قائم کرتا ہے۔ دریدا نے مغرب کے مختلف فلسفیوں کے فلسفوں میں شناخت کے ان عملوں کی مختلف سطحوں کی نفی کی ہے اور مختلف طریقوں سے ان پر ڈی کنسٹرکشن کا اطلاق کیا ہے۔ اسی طرح صوفیا نے جو "یکتائی" کا منظر دیکھنے کا دعویٰ کیا تھا وہ واضح رہے کہ دریدا کا Differance اس یکتائی کے منظر سے پہلا مرحلہ ہے۔ یکتائی کا ہر منظر موجودگی کے اس فلسفے کے تابع ہے، جس کی ڈی کنسٹرکشن کے بعد التوا کا منظر نامہ ہے۔ دریدا کے مفہوم میں یہ کہنا چاہیے کہ صوفیا جس مرحلے پر پہنچے اس کی ڈی کنسٹرکشن ہوئی اور اس کے بعد کا مرحلہ جہاں تک دریدا کی رسائی ہوئی وہ صوفیا کی گرفت سے باہر رہا۔ فلسفیانہ مفہوم میں یہ کہ صوفیا نے حتمی موجودگی کی بنا پر جو کچھ دیکھا وہ اس کے علاوہ اور کچھ نہیں تھا۔ کیونکہ مجھے یہاں تصوف سے بحث نہیں کرنی بلکہ آغا کی دریدا کے بارے میں تفہیم کو تنقیدی نظر سے دیکھنا ہے۔ دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ جب دریدا سے یہ سوال کیا گیا تو اس کا جواب ملاحظہ کریں:

> at any rate unfortunately or fortunately, as you like it, I am not a mystical and there is nothing mystical in my work. In fact my work is a deconstruction of values which found mysticism.

قطع نظر اس سے کہ دریدا موجودگی کے فلسفے کو ختم کر سکا ہے یا نہیں، دریدا موجودگی کے فلسفے اور مابعدالطبیعیاتی فلسفے کی سلطنت قائم کرنے سے عبارت سمجھتا ہے۔ دریدا وجود کے ان میں فرق کو تو واضح رہنا ہے۔ اس قسم کی سلطنت جو مرکزی شے کو کا ذکر بھی بنا کر معنی کا منبع و ماخذ بن جانا چاہتی ہے۔ قطع نظر اس سے کہ یہ تمام قضایا آغا کی گرفت سے باہر رہے، تاہم اس کے باوجود آغا نے چند اہم نکات کی شناخت کی ہے۔ جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں آغا یہ کہہ رہے ہیں کہ بیسویں صدی کے آغاز میں ہی مرکز سے بغاوت شروع ہو چکی تھی۔ تاہم آغا نے یہ واضح نہیں کیا کہ مرکز سے انکار کیا ہوا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ "مرکز" کو تسلیم کرنے والے فلسفے کا کوئی وجود نہیں ہوتا۔ مرکز کی موجودگی میں معنی کا تسلسل یا قطعیت میں لا متناہیت اپنے عمل

میں پیٹرن کی تشکیل کرتی ہے۔

آغا کے یہ الفاظ ملاحظہ کریں: "دریدا نے حقیقت کو ایک ایسا جال قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکزی نقطہ اور سسٹم وجود تھا، جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ تھا" (ایضاً، ص ۷۶)۔ آغا نے لکھے "حقیقت" کے لفظ پر مصر تک یہ ہے کہ اس لفظ کا تعلق مابعد الطبیعیاتی موجودگی پر مبنی مرکزیت کے فلسفوں کے ساتھ ہے۔ کہ آغا کی ڈی کنسٹرکشن کی تفہیم کے مطابق "مرکز" ایک معروضہ ہے تو یہاں پر "حقیقت" کا استعمال بھی کسی معروضے سے وابستہ نہیں ہے۔ جب ہابر ماس نے دریدا پر اعتراض کیا کہ اس کے فلسفے میں یہودی تصوف جھلکتا ہے تو دریدا کا کہنا تھا کہ جرمن فلسفیوں کے اس کے بارے میں خیالات اس کی کتابوں کے مطالعے سے نہیں بلکہ ثانوی کتابوں سے اخذ کیے گئے ہیں۔ آغا جب بھی کسی نکتے کو دریدا سے منسوب کرتے ہیں تو دریدا کا اقتباس پیش نہیں کرتے۔ انھوں نے اپنے دو مضامین "ساخت شکنی" اور "سٹرکچر اور ڈی سٹرکچر" میں دریدا کے خیالات سے بحث کی ہے، لیکن کہیں بھی دریدا کا کوئی اقتباس پیش نہیں کیا۔ اس کی بجائے صفحہ ۹۷ پر ایک اردو نظم کے ذریعے ڈی کنسٹرکشن کی وضاحت کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظم کے ذریعے دریدا کے فلسفے کی وضاحت اسی صورت ہو سکتی ہے جب پہلے دریدا کے فلسفے کو اس کی کتابوں کی روشنی میں سمجھا جائے۔

ہم نے دریدا کے جو حوالے پیش کیے ہیں، ان میں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ دریدا اس موجودگی پر مرکزیت کے فلسفے کا ناقد تھا جو کسی کا منبع یا مقصد ہونے کا دعویٰ کرتی تھی۔ تاہم اس کے باوجود اسی پر انحصار کرنا اس کی مجبوری تھی۔ مرکز کو ڈی کنسٹرکٹ کرنے کے لیے مرکز پر انحصار کرنے کے علاوہ دوسرا کوئی راستہ نہیں ہے۔ آغا آگے چل کر دریدا کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ "جب یہ مفکر گریز کو مقصد کو ازلی ابدی قرار دے کر اس کا تجزیہ کرتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس کی آواز گویا وجود کے اندر سے آرہی ہے یا باہر کے کسی Pivotal Poin سے۔ میرا خیال ہے کہ آواز اندر سے آرہی ہے" (ایضاً، ص ۱۰۵)۔ یہاں آغا نے درست طور پر دریدا کے فلسفے کے ایک ایسے اہم نکتے کی نشاندہی کی ہے جسے دریدا نے اپنی اہم کتابوں (قواعدیات، صوت و مظاہر، تحریر اور افتراق وغیرہ) میں کئی بار دہرایا ہے۔ تاہم اگلے ہی فقرے میں آغا نے یہ ذکر کر دیا "تشکیک سے ابھر کر سامنے دیکھنے لگے تھے" (ایضاً، ص 106)۔ صوفیوں سے اندر اور باہر کی تفریق منسوب کر کے انھیں ایک ہی مقام پر

اظہار کیا ہے جہاں پر صوفیا کے لیے ڈی کنسٹرکشن کے وار سے بچنا ممکن نہیں رہتا۔ اندر اور باہر کی یہ تفریق صوفیوں ہی کی نہیں بلکہ قدیم یونانی فلسفے سے لے کر بیسویں صدی تک کے مغربی فلسفے کی خصوصیت رہی ہے۔ دریدا اسی تفریق کو 'مابعد الطبیعاتی موجودگی' کی پیداوار قرار دیتا ہے۔ اس تفریق کا تعلق ہی بنیادی طور پر لوگوس کے فلسفے کے ساتھ ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ تفریق قائم کر لی جائے اور اس کے بعد اس پر ڈی کنسٹرکشن کا اطلاق نہ ہو۔ گر اس کلاسیکی فلسفے کے اطلاق کے سوا تفریق کا کوئی تصور ابھرتا ہے تو اسے سامنے لانا ضروری ہے۔ متصوفانہ فکر میں اس طرح کی تفریق قائم کر کے آگے بڑھنے کا کوئی امکان نہیں ہے۔ تفریق قائم کرنے کے عمل کا مطلب بعد از دریدا فلسفے کی دنیا میں ایک نیا مرحلہ طے کرنے کی بجائے ماضی کے ایک ایسے عہد میں چلے جانے کے مترادف ہے جہاں کم از کم فلسفے کی دنیا میں کوئی بھی ضرب نہیں ہوتی۔ ڈیلوز اور دریدا نے اسی لیے کہا تھا کہ کانٹ اور ہیگل کی مخالفت کا مطلب ماقبل کانٹین اور ہیگلین فلسفوں میں پھنس جانے کے مترادف ہے۔ بیسویں صدی میں اڈورنو کے بعد دریدا نے اس امر کا اعادہ کیا کہ فلسفے کا راستہ بند نہیں ہوتا، بلکہ "Differance" کا ظہور عقل کے لیے ایک نیا چیلنج ہے، جس سے فلسفے کے زندہ رہنے کے امکان روشن ہو گئے ہیں۔ متصوفانہ فکر کو اس انداز میں چیلنج کرنا منطقی سوچ کی قوت سے عبارت ہے۔ آغا کی متصوفانہ تفریق نہ صرف ڈی کنسٹرکشن کی زد پر ہے بلکہ روشن خیال فلسفوں سے بچ کر ایک الگ دنیا میں داخل ہونے کی کوشش ہے جس کے تحت صرف یہ تسلیم کرنا باقی رہ جاتا ہے کہ مغربی فلسفہ صوفیا کے بعد سے اب تک آگے نہیں بڑھ سکا۔ ایسا تسلیم کرنا فلسفے کے ساتھ مذاق سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے۔ آغا صاحب یہ اقرار کرتے ہیں تو بالکل اسی غلطی کا شکار ہوتے ہیں جس کا شکار انہیں ہونا چاہیے تھا۔ لکھتے ہیں کہ دریدا ایک "گورکھ دھندے" میں پھنس چکا ہے اور بقول آغا "اس گورکھ دھندے سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں حالانکہ دو راستے بہرحال موجود ہیں۔۔۔ ایک یہ کہ گورکھ دھندے کے عقب میں موجود یکتائی کے اس مقام کو چھوا جائے جو گورکھ دھندے سے ماورا ہے (مگر دریدا اسے قبول نہیں کرتا)، دوسرا یہ کہ گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دیا جائے۔" (ایضاً ص 103)۔ میرے لیے آغا کی تمام تفہیم اس لیے حیران کن ہے کہ اس تفہیم میں دلائل کے برعکس آغا کی ذاتی رو اور خواہش کا زور ہے۔ آغا نے یہ تسلیم کیا ہے کہ دریدا 'متن' یا 'ماورائیت' کو اس مفہوم میں قبول نہیں کرتا کہ جسے معنی کا مرکز کہا جا سکے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ آغا جب یہ کہتے ہیں کہ "گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل

ہوئے دیا جائے" تو ایسا لگتا ہے کہ آغا صاحب نے دریدا کے فلسفے کا توجہ سے مطالعہ نہیں کیا۔ مغربی فلسفے میں ساختیہ کا تصور تو پہلے سے موجود رہا ہے۔ دریدا کا تجزیہ ہے کہ ساخت یا تعقلات کا سوال یونانیوں کے فلسفے سے جڑا ہوا ہے، ساخت کو وجود میں آنے سے روکا نہیں جا سکتا۔ لیکن تجزیہ یہ ہے کہ ساخت کا یہ تصور تقریری مرکزیت اور تحریر کی ثانوی حیثیت کو تسلیم کرتے ہوئے اندر اور باہر کی اس طرح تفریق قائم کرنے کے مترادف ہے کہ جس سے داخلی شعور، خالق یا مصنف خود کو باہر کی مداخلت کی جگہ پر فائز کرتا ہوا معنی کا ماخذ بن جانا چاہتا ہے۔ تحریر کی اس انداز میں ثانوی حیثیت کہ جہاں ضمیمہ یا نقش محض ماورائی یا داخلی مدلول کے متعین کردہ معنی میں اضافے کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس دلیل کو دریدا تسلیم نہیں کرتا۔ دریدا کے نزدیک حتمی معنی کی یہ لا متناہیت تو پہلے ہی مغربی فلسفے کا خاصہ ہے۔ دریدا سمجھتا ہے کہ ایسا حقیقت میں "موجود وجود" کو تصور کر کے اسی کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ دریدا کے فلسفے کو "تقریری مرکزیت" اور "تحریر" کے فلسفے کے مابین امتیاز اور ان کے تاریخی تقابل کی بنیاد پر ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ دریدا اپنی کتاب "فلسفے کی حدود" میں "تقریری مرکزیت" اور تحریر کے ثانوی کردار کی وضاحت روسو اور سوسیئر کے افکار میں یکسانیت دکھاتا ہوا کچھ اس طرح کرتا ہے

"سوسیئر کے نزدیک زبان اور تحریر نشانات کے دو مختلف نظام ہیں۔ دوسرے کا واحد مقصد پہلے کی نمائندگی کرنا ہے" (ص، 149) اس کے بعد دریدا یہ بتاتا ہوا روسو کے بیانات کا احاطہ کرتا ہے کہ "روسو کے نزدیک زبان بولنے کے لیے بنائی گئی ہے۔ تحریر صرف تقریر کے ضمیمے کا کام کرتی ہے۔۔۔ تحریر صرف تقریر کی نمائندگی کرتی ہے (ایضاً، ص، 149) دریدا "The Closure of Concepts" کے عنوان سے لکھے گئے مضمون میں مابعد الطبیعیاتی موجودگی کے تحت قائم ہوئی ساخت سے فلسفے کو ایک ایسے نقطے کے طور پر پیش کرتا ہے جس کی بنیاد صرف اور صرف "تقریری مرکزیت" پر ہی قائم ہوتی ہے۔ جیسا کہ کہا گیا دریدا "مرکز کو معدوم ساخت میں تبدیل ہوتے ہوئے" جہاں ساخت کے فلسفے کو نظر انداز کرتا ہے تو وہاں ساخت کے تمام فلسفے کو بڑی صفائی کے ساتھ لاتشکیلی تنقید کے لیے پیش کر دینے کے مترادف ہے جو کہ اس سے اگلے مرحلے پر لاتشکیلی تنقید کے دائرے سے بچ نکلنے کے مترادف ہے۔ مغربی مابعد الطبیعیات کے تحت تشکیل ہوئے فلسفوں کے بارے میں جن میں ساخت کا تصور ہمیشہ سے موجود رہا ہے دریدا کا اصرار ہے کہ لاتشکیلی اصطلاح (Differance) کا تصور ان فلسفوں کے

تحت قائم ہوئی ساخت کے حصار میں نہیں آ سکا۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایسا کر کے دریدا نے ساخت کے فلسفے کو مسترد کر دیا ہے۔ اور ہم دیکھ چکے ہیں کہ نارنگ نے دریدا کے فلسفے کو اینٹی ساخت سے تعبیر کیا ہے کیونکہ اس میں بنجمن کے حوالے کا تجزیہ میں پیش کر چکا ہوں۔ اسی سوچ کے تحت اس غلطی کے مرتکب ٹھہرتے ہیں کہ دریدا کا فلسفہ "سٹرکچر نہیں، اینٹی سٹرکچر ہے۔" اس بات کو تسلیم کر لیں تو پھر تخلیق کے وجود میں آنے کا کوئی امکان ہی باقی نہیں رہتا، جبکہ یہ تخلیق کاری کا عمل شروع ہوتا ہے اگر آغاز میں بنجمن کے سوال کا جواب تلاش کر لیتے تو "تخلیق" کا مسئلہ بھی خود ہی حل کر لیتے۔ پھر لکھتے ہیں کہ سوال یہ ہے کہ کیا دریدا کا موقف قابلِ قبول ہے؟ میرے نزدیک یہ قابلِ قبول نہیں۔ تخلیق کا ان کا تصور ہی ساخت آفرینی ہے نہ کہ ساخت شکنی" (ایضاً، 106۔ 107)۔ میرا نکتہ بھی یہی ہے کہ نارنگ نے موجودگی، مرکز اور ساخت میں لسانی عمل کے کردار پر توجہ دی ہوتی تو "تخلیق کاری" ان کے لیے مسئلہ نہ رہتی۔ نارنگ نے دریدا کے فلسفے کے اس پہلو تک پہنچنے کی کوشش ہی نہیں کی جس میں وہ موجودگی، مرکز اور ساخت کے فلسفے کو قبول کرتا ہے۔ جیسا کہ پہلے دیکھیں کہ "ڈی کنسٹرکشن کی حرکت باہر سے ساختوں کو عدم استحکام کا شکار کرتی نہیں تھی" (تحریر، ص 24)۔ ساختوں کی قبولیت از حد ضروری ہے۔ "تخلیق" کا سوال ساخت کے فلسفے کے ساتھ جڑا ہوا ہے اور ساخت یا مرکز "تخلیق" کا تعلق لوگوس کے فلسفے کے ساتھ ہے۔ لوگوس کے فلسفے کے خاتمے کا کوئی امکان نہیں ہے، لہٰذا نارنگ کی "تشکیل" کو کوئی خطرہ نہیں ہے۔ تخلیق کا مسئلہ تو افلاطونی مغربی کی روایت سے بخوبی حل کر لیا تھا۔ اگر یہ کہا جائے کہ دریدا نے افلاطونی مغربی کی روایت کا مطالعہ نہیں کیا تو میں یہ تسلیم کر لوں گا لیکن جس دریدا نے اپنی کتاب "The Truth in Painting" میں کانٹ کے تصورِ جمالیات پر بحث کرتا ہوا اپنا موقف واضح کر چکا ہے۔ دریدا جانتا تھا کہ اس نے فلسفے میں تشکیل یا ساخت کے عدم استحکام کا شکار ہونے کے بعد بھی نتیجے پر ساخت میں تبدیلی کا فی الوقت کوئی امکان نہیں ہے۔ اس کے باوجود اسے مغربی فلسفے کی وسعت اور اپنی ری تشکیل کی کمزوری کا احساس تھا۔ "پوزیشنز" میں ڈی کنسٹرکشن کی اس کمزوری کو یوں بیان کرتا ہے:

> "یہ امکان موجود ہے کہ اس موضوع پر میرے پاس اور مکمل یا کافی کہنے کو کچھ نہیں ہے" (ص 51)۔ اس کے بعد "تحریر اور افتراق" میں گزشتہ فلسفیوں کو کچھ اس انداز میں قبول کرتا ہے

> There are thus two interpretations of interpretation, of structure, of sign, of play. The one seeks to decipher, dreams of deciphering a truth or an origin which escapes play and the order of the sign... The other, which is no longer turned toward the origin, affirms play and tries to pass beyond man and humanism... (p. 292).

دریدا کے اس اقتباس کے پہلے حصے کا مطلب یہ ہے کہ دریدا گزشتہ فلسفوں میں سچ، موجودگی اور ماخذ جیسے عناصر کو پیوست دیکھتا ہے۔ اس تشریح کو فلسفۂ مابعدالطبیعیات کے تحت دیکھا جاتا ہے۔ اس میں کوشش یہی کی جاتی ہے کہ سچ کو غیر سچ سے الگ کر دیا جائے۔ یہ عمل منطق، الٰہیات اور علم الوجود میں یکساں طور پر ملتا ہے۔ مختصر یہ کہ اگر شعوری مرکزیت نہ ہو یا موجودگی نہ ہو تو 'سچ' کا کوئی تصور قائم نہیں ہو سکتا۔ اسی سے معنی منسلک ہوتا ہے 'ہر چیز جو شعور پر ظاہر ہوتی ہے، ہر چیز جو عمومی طور پر شعور کے لیے ہے وہ معنی ہے' (پی، بشیر، ص 30)۔ دریدا کے اقتباس کا پہلا حصہ متن تعقلات مغربی فلسفے کی مادیت کو تسلیم کیا گیا ہے۔ آغاز سے دریدا کے فلسفے کے اس پہلو کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ عمل نہ صرف صدیوں سے جاری ہے بلکہ یہ آئندہ بھی جاری رہے گا۔ اس سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ دریدا ساخت کے تصور کو مسترد نہیں کرتا، کیونکہ ساخت میں انسانی شعور مرکزیت کے تصور کو مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ ہم گزشتہ صفحات پر دریدا کے عمل پر اٹھائے گئے نکات کا جائزہ پیش کر چکے ہیں۔ دریدا ساخت کے فلسفے کو مغربی مابعدالطبیعیاتی فلسفے کے ساتھ جوڑ کر پیش کرتا ہے جس کے تحت سوسیئر کی تفریق معنی کو 'موجود' تصور کرتی ہے۔ ایک سطح پر وہ مغربی بیانیے سے قائم ہے۔ لہٰذا دریدا کی تفریق کا تعلق بھی مغربی مابعدالطبیعیات کے ساتھ ہے اور اس نے کوشش اس کو نظر انداز نہیں کیا۔ جہاں تک ساخت کا تعلق ہے تو وہ دو سطح پر عمل آرا ہوتا ہے۔ ایک یہ کہ وہ مابعدالطبیعیاتی موجودگی سے منسلک CRI ہے یہ اس کا پہلا تناظر ہے۔ اس کا تجزیہ ہم نے گزشتہ صفحات پر کر دیا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرا اس ساخت کی وہ ساختیاتی خصوصیت جس کے تحت وہ اپنے اصل تناظر سے ہٹ کر عمل آرا ہوتا ہے یعنی جس تناظر میں اس کا تصور spacing (التوا) کے اس کی موجودگی ہے بھی اور نہیں بھی، وہ اسے ایک اپنے تناظر میں لے

آتی جہاں سے دہرانے جانے کا عمل معنی کی موجودگی کا عمل نہیں، بلکہ یوں کہیں کہ معنی کے متعین ہونے کا عمل نہیں ہے، بلکہ اس کے عدم تعین کا عمل ہے۔ دریدا کی ری کنسٹرکشن کے مطابق مابعد الطبیعاتی فکر میں، جب کوئی بھی سائن اپنے ماخذ سے ہٹ کر پیش ہوتا ہے تو مغربی مابعد الطبیعات میں ایسے سائن کا کردار عارضی اور ماخوذ رہتا ہے۔ یعنی سائن کا تعین معنی کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس سائن کو تقریر اپنی اولین حیثیت کو سوائے ہوئے تحریر کو ثانوی حیثیت دے کر اس سے حذف کرتی ہے۔ لہٰذا یہاں پر تحریر کا کردار اس کمی کو پورا کرنا ہے جو تقریر کے اندر پیدا ہوتی ہے، مگر اس کی تشکیل تحریر کے ذریعے ہوتی ہے۔ لاتشکیلی فلسفے کے تحت اسے پہلے ماخذ کے حوالے سے نہیں پڑھا جا سکتا کیونکہ تقریر کو اولین فرض کرنا غلطی کا ارتکاب کرنا ہے۔ کوئی تقریر تحریر سے پہلے نہیں ہو سکتی۔ دریدا کے مفہوم میں پہلا ماخذ وہ موجودگی ہے جو سائن کو تعقلاتی سطح پر پیش کرتی ہے۔ مطلب یہ کہ جو سائن جس تناظر میں پیش کیا گیا، جب وہ تحریری شکل میں موجود ہوتا ہے تو مختلف تناظر میں اسے اس تناظر کے عناصر کے تحت پڑھا جا سکے گا۔ اگلے تناظر میں اس کا اس اعتبار سے پڑھا جانا کہ وہ گزشتہ تناظر میں قائم ہوئے معنی کو جوں کا توں ساتھ لے آئے ممکن نہیں ہے۔ ہر تناظر تحریر کا تناظر ہے جس کی قرأت تحریر کے اصولوں کے تحت ہوگی، اور جسے تحریری اصولوں کے تحت ہی پڑھا جا سکتا ہے۔ اس تجزیے سے یہ نتیجہ نکل کر سامنے آتا ہے کہ تعقلاتی فلسفے، جن کی بنیاد شعوری مرکزیت پر قائم ہے، اس کے منہدم ہو جانے کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ دریدا یہ محسوس کرتا ہے کہ " یہ مغربی فلسفے کی تمام تاریخ کو ایسی کنسٹرکٹ کرتا ہے جس نے [ماورائی مدلول] کا اطلاق کیا اور ثبات دیا، اور ماورائی مدلول کی تلاش کے لیے جدوجہد کرتی رہے گی (ایورجنز ص 20)۔ لیکن وہ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ "مدلول کی تلاش" نہ ختم ہونے والا عمل ہے۔ دریدا یہ جانتا ہے کہ فکر کا مطلب ہی معنی کو وجود میں لانا ہے۔ یہ عمل قدیم یونان سے بیسویں صدی تک مغربی فلسفے کی خصوصیت رہا ہے۔ دریدا کا "موجودگی کی مابعدالطبیعات" کے بارے میں یہ کہنا ہے کہ کانٹین فلسفے کے دائرے میں سے آتا ہے جس کے مطابق مابعد الطبیعات کا سوال انسانی تفکر سے جڑا ہوا ہے اور اس کے خاتمے کا کوئی امکان نہیں ہے۔ کانٹ نے دو جانب مابعد الطبیعات کے روایتی تصور کو ختم کر دیا اور مابعد الطبیعات کے نئے تصور کے مطابق اسے عمل میں منتقل کر کے تمام مصنوعات نظریات کی دھجیاں بکھیر دیں۔ "تنقید عقل محض" کے دیباچے میں کانٹ یوں رقمطراز ہے کہ " سب سائنسوں میں عقل کے عبور کے دروازے پر پہنچتے ہی مابعد الطبیعات کا کوئی

نظریہ ہمیشہ سے موجود ہے اور ہمیشہ موجود رہے گا" (ص 70)۔ (لیکن یہ کبھی "شے متعلق" تک نہیں پہنچ سکے گا)۔

ہمارا تجزیہ ثابت کرتا ہے کہ جب "ما بعد" دریدا کے لاتشکیلی عمل سے بچنے کے دو حل تجویز کرتے ہیں، ایک یہ کہ "مرکز کو وحدت سے کثرت میں تبدیل ہونے دیا جائے" (ایضاً، ص 103) تو اس طرح "ما بعد" مغربی مابعد الطبیعیات کے اندر ان ساختوں سے کے تمام فلسفے کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا آغاز قدیم یونان سے ہوا اور جو جدید فلسفے سے ہوتا ہوا بیسویں صدی میں ہسرل کی مظہریات، ہائیڈیگر کے فلسفہ وجودیت، سوسئیر کی لسانیات تک کی شکلیں اختیار کرتا چلا گیا۔ ساخت کے بغیر اینٹی ساخت کا سوال کیسے پیدا ہو سکتا ہے۔ میں اس نکتے کا جائزہ گزشتہ صفحات پر تفصیل سے لے چکا ہوں۔ یہاں پر گزشتہ تجزیے کے تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے صرف یہ کہوں گا کہ دریدا نے ساخت کے اس تصور کو تعریف شدہ دیکھ کر یہ واضح کر دیا تھا کہ "خالص داخلی نمائندگی کرتے ہوئے تقریر موثر انداز میں ابھر آتی ہے" (تقریر اور مظہر، ص 56)۔ تقریر اس 'موجودگی' پر دلالت ہے جو ساخت کو مجتمع کرتا ہے۔ نکتہ تو یہ ہے کہ جب تسیعفین کے "جیف" کے ساتھ تعلق میں معنی کے حوالے سے تعین پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، اس وقت وہاں کو منطق یا مظہریات سے قبل متصور کرنے اس کی ان اصطلاحات کا استعمال کیا جاتا ہے، جو حقیقی ہیں، اور جن "fictlous" مصور موجودگی کو چیلنج کرتی ہیں، جو ان کی شمولیت کو صرف ... کے تحفظ کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ دریدا نے فلسفے کے اندر جو شگاف دریافت کیا ہے، اس کو نظر انداز کر کے ساخت نے گزشتہ تصور سے ساتھ لگے رہنے کا مطلب نئے قضیوں کی نوعیت تک اس سے انکار کرتا ہے۔ ساخت کا عدم استحکام کا شکار کرنا ہی لاتشکیل کا بنیادی مقصد ہے۔ البتہ ساخت "تحریل کے امکان کو مسترد نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس ساخت، مرکزیت کے عمل میں انسانی سبجیکٹ کی "موجودگی" اس وقت سے قائم ہو سکتی ہے کہ ان تمام قضیات تعقلات کو شامل رکھا جائے جو مختلف شکلیں تبدیل کرتے ہوئے مغربی فلسفے میں ایک ایسی شکل اختیار کر چکے ہیں کہ جن کی توسیع تعقلاتی فلسفے کے لیے ایک نئے چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ ساخت کا گلوبل فلسفہ موضوعیت میں توسیع کے مترادف ہو گا، لیکن اس کے لیے ڈی کنسٹرکشن کا اخراج نہیں، اس کا انضمام ہونا ضروری ہے۔ "ما بعد" کی خواہش بہر حال قابلِ تحسین ہے۔ البتہ مغربی فلسفہ آگے اس وقت بڑھ سکتا ہے جب اس کے اندر اور تشکیلی رجحانات کو مد و فروغ دیا جائے۔ کائنات

ہیگل، ہائیڈیگر اور ہسرل وغیرہ اسی لیے تشکیل کی وجہ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ان میں کوئی ایسا نہیں ہے کہ یہ تمام فلسفے دریدا کے تجربات کا مرکز بنے رہے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ کہ یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ دریدا "اگر کوئی حد ہے" اس حد میں تبدیل ہوئے ہیں؟ فلسفے کے طالب علم جانتے ہیں کہ مغربی فلسفہ ہیگل کے فلسفے کی شکل میں تمام گزشتہ فلسفوں کا احاطہ کر چکا تھا۔ یہ ایک اصل "closure" تھی جس کا کھلا اظہار ہی تھا۔ یہ فریڈرک مارکس نے مادی جدلیات کی بنیاد پر اور کیا، دریدا نے تحریر کو بنیاد بنایا۔ ساخت میں تبدیلی کا عمل اسی وقت جاری ہو سکتا ہے جب مغربی فلسفے کی پیچیدہ تاریخ کا مکمل علم ہو۔ مغربی فلسفے کی تاریخ بتاتی ہے کہ ہر فلسفہ گزشتہ فلسفوں کی توسیع اور ان کا ابطال کرتا رہتا ہے۔ ان نکات کی شناخت ضروری ہے جن کا تعلق ابطال اور توسیع کے ساتھ ہوتا ہے۔ کسی صورت اسی فلسفے سے فائدہ اٹھانے کی کوئی صورت نکل سکتی ہے۔ جب تمام فلسفہ مفروضات اور تعقلات اور ان کے تفاعل کا شعور ہو۔ یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کس ساخت کی خواہش کی جا رہی ہے، اس کا دائرہ کس طرح وسیع ہو سکتا ہے۔ آغا لکھتے ہیں کہ "افلاطون سے اس گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ اعیان یعنی forms, ideas کے اور اس سے حاصل کیا" (ایضاً، ص 104)۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اور افلاطونی فلسفے کے تعلق کے حوالے سے آغا کا یہ اقتباس ان نکات سے کوئی تعلق نہیں رکھتا جن سے فلسفے کی توسیع کا مطلب پیدا ہو۔ ایسا لگتا ہے کہ افلاطونی فلسفے کو ڈی کنسٹرکشن کے ابطال کے لیے پیش کیا گیا ہے۔ یا پھر یہ کہ افلاطون سے جو بھی ملک وہ دریدا اکٹھی دیکھ پیدا۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اگر آج افلاطون زندہ ہوتا تو وہ سب فلسفے کے دریدا کے ہاتھوں یہ تجزیہ دیکھ کر پریشان ہو جاتا۔ وہ ان نکات کو تلاش کرتا جن تک دریدا کی تحریر کی ساخت "نہ پہنچ پائی۔ مذکورہ بالا بات پر منحصر رہنا اس کی تشفیاتی۔ سچ کا آغاز دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کے تجزیے کے بعد ہوتا۔ بیسویں صدی میں جس گنجلک سے نکلنے کا راستہ دریدا تجویز کر رہا ہے اس گنجلک کو پیدا کرنے والوں میں افلاطون کا کردار سب سے نمایاں ہے۔ افلاطون کے اعیان اس گنجلک کا سبب ہیں۔ افلاطونی فلسفہ خیال پرستی پر بنی اس توضیحی ترتیب کی شکل ہے، جس کی بنیاد لوگوں کے فلسفے پر رکھی گئی ہے۔ جہاں ظاہر اور عقب کی توضیحی ترتیب قائم ہوتی ہے۔ تقریر کی مرکزیت سائنس کو باطنیت سے تعبیر کرکے تحریر کے حصولوں سے ماخوذ ساخت اس گیپ کی تکمیل کرنے کے لیے استعمال کرتی ہے، جو خود دوئی اور تضادی "Binary Opposition" کے طور پر عمل کرتا رہتا ہے۔ دریدا نے

اپنی کتاب "Dissemination" میں افلاطون کے فلسفے کے اس پہلو کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے جس کے مطابق اندر اور باہر کی تفریق کی بنیاد لوگوں کے فلسفے پر رکھی گئی ہے۔ افلاطون نے تشکیک سے نکلنے کا راستہ تجویز نہیں کیا بلکہ تشکیک میں الجھانے کی کوشش کی ہے۔ دریدا اور افلاطون کے بیچ اس افتراق کو سمجھانا ڈی کنسٹرکشن کو سمجھنے کے لیے ازحد ضروری ہے کہ افلاطون کے ہاں یہ تصور اس وقت ابھر آتا جب اس نے تحریر کو ثانوی مقام پر فائز کر دیا۔ دریدا اس کو یوں بیان کرتا ہے: "افلاطون نے تحریر کو تقریر کے خلاف یتیم اور ناجائز قرار دیا۔ [تقریر] جائز اور لوگوں کے باپ کا اصل وارث بنتا ہے" (ڈسیمینیشن، ص 12)۔ اس سے واضح ہو کہ اعیان کا امکان تحریری ثانویت اور تشکیک سے عبارت ہے۔ صرف یہ نہیں بلکہ دریدا مغربی مابعد الطبیعیات میں سے ان تمام مشترک نکات کی نشاندہی کرتا ہے، جو موجودگی یا ماورائی مدلول کی بنا پر اندر اور باہر کی تفریق اس اندر میں قائم رکھتے ہیں کہ جس سے تحریری معانی ایک خارجی تخمی ماخذ کے طور پر باطنی مدلول کی کمی کو پورا کرتا ہے۔ جہاں معانی کا کردار اختراعی یا بلاجواز ہے زبان کے بنیادی اصولوں کے برعکس محض دخل اندازی کرتا ہے۔ "فطری تحریر ہی فطری طور پر آواز اور سانس سے جڑی ہوتی ہے۔ اس کی فطرت تحریریاتی نہیں ہوتی" (تحریریات، ص 17)۔ بلکہ اس کا تعلق 'مقدس باطنی آواز' سے سمجھا جاتا ہے۔ یہ 'الہامی آواز' کی ماورائی داخلی جس میں مکمل اور کلی موجودگی کے معانی ہے" (ایضاً، ص 17)۔ جب زبان کے باطن کو رد کر دیا جائے تو تحریر کو اس کی خارجیت کے طور پر تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ خارجیت کا یہ مفہوم اس دوئی کے لیے کیا بیان کرتا ہے جو حق کے متعین ہونے کا محل ہے۔ "مغربی روایت میں جسم اور مادے کو ہمیشہ حاشیے پر اور دوری سے بار بار رد کیا گیا ہے" (ایضاً، ص 35)۔ دریدا کے ان تمام فلسفیانہ قضایا کو ذہن میں رکھ کر ہی اس پر مرکز مدار میں تنقید کا آغاز ہو سکتا ہے۔ ان سے قبل کی بحث ڈی کنسٹرکشن سے پہلے کی بحث ہے۔ دریدا کی اس تنقید سے نہ افلاطون کا بچا نکس ہے اور نہ کسی اصول کا۔ دریدا کی تحریری ساخت یہ واضح کرتی ہے کہ افلاطون کے اعیان اس "موجود" اور وحدت پر دلالت ہیں جسے ڈی کنسٹرکشن کل ازمعنی منتشر دکھاتی ہے۔ افلاطون کے اعیان ہوں یا صوفیانہ فکر کا کوئی پہلو، یہ سب اس مسئلے کی جڑ ہیں جس کا حل دریدا تجویز کرتا ہے۔

حوالہ جات

آغا، ڈاکٹر وزیر۔ امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری پس منظر۔ لاہور۔ اردو سائنس بورڈ، 2007ء۔

فلاطینوس، مراقبات۔ تاسوعات، مترجم: عسکری، سید حسن۔ بہاولپور: سعدیہ مرزا پرنٹرز، 1993ء۔

Derrida, Jacques. Margins of Philosophy. Chicago. The University of Chicago Press, 1982

Derrida, Jacques. Speech and Phenomena And Other Essays on Husserl's Theory of Sign. Evanston. North Western University Press, 1973.

Derrida, Jacques. Positions. Britain: Athlone Press, 1987

Derrida, Jacques. Of Grammatology. USA. The John Hopkins University Press, 1997

Derrida, Jacques. Dissèmination. London: Continuum, 2004.

Derrida, Jacques. Writing and Difference. London: Routledge. 200

Hegel, Georg. Logic. trans. William Wallace. Oxford: Oxford University Press. 1975.

Husserl, Edmund. Phenomenology of Internal Time Consciousness. Indiana University Press. 1964. USA

Kant, Immanuel. Critique of Pure Reason. London. Everyman. 1993.

Kant, Immanuel. Lectures on Philosophical Theology. Ithaca. Cornwell University Press, 1978

O Brien, Elmer. Trans, The Essential Plotinus. USA. Hackett Publishing Company, 1964

◆◆◆

صوتیات اور زبان کی ترکیبی اہمیت

قاسم یعقوب

اردو صوتیات (فونیمز) کی بنیادی تقسیم کے حوالے سے متعدد آرا موجود ہیں۔ بنیادی طور پر صوتیات کی تقسیم زبان میں عمل پیرا مختلف آوازوں کے اتار چڑھاؤ سے وقوع پذیر صوتیاتی تبدیلیوں سے ہوتی جا رہی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اردو صوتیات کو مصمتی، مصوتی اور نیم مصوتی مجموعوں میں تقسیم کرتے ہوئے کل 41 صوتیوں (فونیمز) کی فہرست پیش کی ہے جس میں دو نیم واوی سے کو مزید ذیلی صورت میں تقسیم کیا گیا ہے (1) کی طرح مختلف لہجوں کے فرق سے فونیمز میں تبدیلی واقع ہو رہی ہوتی ہے۔ ورنہ پیش سے آوازوں کی صوتی تبدیلی سے معنیاتی کیفیت پر اثرات بھی در اصل فونیمز کے بنیادی امتیازی عناصر کے قریب تر عمل ہے۔ یہاں یہ بات یاد رہے کہ حروف تہجی کسی بھی زبان میں مصمتی اور نیم مصوتی فونیمز کی نمائندگی کر رہے ہوتے ہیں جیسے انگریزی میں A,B,C,D اور اردو میں ب، پ وغیرہ۔ ان کو بنیادی آوازیں (Segmenta Phonemes) کہا جاتا ہے مگر جب مختلف بنیادی فونیمز آپس میں مل کر زبان میں مختلف لسانی تصورات کی تشکیل کرنے لگتے ہیں تو کچھ آوازیں کئی ایسی پیدا ہوتی ہیں جو Segmental فونیمز کے زمرے میں نہیں آتیں۔ یہ عمل ہر زبان کی عملی سطح پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اردو میں بنیادی فونیمز کی تقسیم عربی اور فارسی کے صوتی نظام سے مستعار ہے جس کی وجہ سے لکھت کی سطح پر موجود فونیمز اکثر اوقات دھوکہ دیتے ہیں مثلاً

☆ س، ص، ث

☆ ز، ذ، ض، ظ

☆ ت، ط

☆ ح، ہ

کیا ہمارے لسانی ماہرین نے اردو کے بنیادی فونیموں کی چند ایک تبدیلی کی ضرورت محسوس نہیں کی اور ایسی بہت سی آوازیں جو بالاصوت امتیازی فونیمز (Supra Segmental Phonemes) کے زمرے میں رکھی جاتی رہی ہیں، کیا اردو کے قدیم حروف تہجی قرار نہیں پا سکتیں؟

اوپر پیش کردہ ایک ہی بنیادی آواز کے نمائندہ مختلف صوری امیج اب اردو رسم الخط کا ایسا لازمی حصہ بن چکے ہیں کہ ان کی صوری شناخت کی بنیاد پر کافی تصور ہوتے ہیں البتہ مذکورہ ایک ہی فونیم کی مختلف اشکال کا خاتمہ یا تبدیلی پورے اردو رسم الخط کے انہدام کی طرف قدم ہوگا

یہاں شان الحق حقی صاحب کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے

"کہتے ہیں کہ ذکی، وحی، دولا، تمنّا، ارکان، اپنی اردو حرکت.... ان الفاظ کو پڑھنے میں آپ کو کوئی دقت ہوئی اور یہ الفاظ صوتی اعتبار سے بھی طرح واضح نہیں ہوئے کیوں کہ یہ رسم الخط ان کے لیے جانی نہیں۔ لیکن غور کیجیے تو الفاظ کا مفہوم بھی بعینہ وہ نہیں رہا۔ جتنا کچھ بھی فرق واقع ہوا ہے وہ جمالیاتی نقطہ نظر سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ فقط "ایکسکوزٹ" کی مکمل قیمت وہ نہیں ہو سکتی جو Exquisite کی ہے جس طرح لہجے کے فرق سے بعض اوقات الفاظ کا مفہوم کچھ سے کچھ ہو سکتا ہے اسی طرح رسم الخط کا اختلاف بھی وہی حکم رکھتا ہے جو تلفظ کی قرأت لیجیے۔ نون اور حرکت، سکون کا غلط "دوشیزہ" درست سے ادا کر دیجیے تو مفہوم غائب ہو جاتا ہے جس طرح تقریر میں ان کی ایک صوتی حیثیت ہوتی ہیں اسی طرح تحریر میں ان کی ایک صوری حیثیت بھی ہے، جس کا قائم رہنا صرف مستحسن بلکہ لازم ہے۔"(2)

لفظوں کی تحریری شکل بھی دراصل زبان کی طرح ثقافت کے برسوں کے ثقافتی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ چوں کہ لفظ کے Signifier کے صوری اور صوتی امیج میں Signified یا تصورِ شے کا عکس بن جاتا! افتراقات پر مبنی نظام ہے۔ اصل میں زبان (Structural Reality) کے ساتھ ساتھ ایک مابعد جدیت کی معنیاتی حقیقت بھی موجود ہوتی ہے جو حقی صاحب کو مذکورہ اقتباس میں معنی خیزی

(Signification) کے عمل سے دور کر رہی ہے۔ 'الیکٹرومیٹ' کیوں عمل تفت واضح نہیں کر رہا؟
اس لیے نہیں کہ یہ انگریزی کا لفظ ہے بلکہ اس کے تصور کی ثقافتی عمر اردو کی association
structural میں موجود نہیں۔ چنانچہ اس لفظ کا صوتی اور صرفی ساختیہ دوسرے لفظوں سے اشتقاقی سطح پر
کوئی معنی خیزی پیدا کرنے میں ناکام ہے۔ درحقیقت بنیادی طور پر کسی ڈھنگ سے تمام الفاظ ہی اس
زبان کا حصہ نہیں بن سکتے ورنہ ہر لفظ اپنے مخصوص ثقافتی استعمال کے بعد زبان کے ساختیاتی نظام میں
جگہ پا سکتا ہے۔

اردو زبان تو اس حوالے سے بہت دور جا چکی ہے کہ اس میں غیر زبان کے الفاظ کی ساخت کو
تحلیل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اردو میں افعال اور ان کے مصادر مثلاً اٹھنا، پڑھنا، چننا، بگڑنا وغیرہ،
حرف جار مثلاً بیگ کو، سے، میں، پر وغیرہ اور واحد جمع کے اصول دیگر زبانوں کے
لفظوں کو خالص مقامی سطح (ثقافتی اور لسانی) پر جذب کرنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ کیا انگریزی کا ہر لفظ
اردو میں نامانوس ہوگا؟ مثلاً سکول، یونیورسٹی، بٹن وغیرہ حقی صاحب کے قبول عام لفظ کے خلاف
ہونے کے باوجود کیا کوئی معنی نہیں دے رہے؟ کیا ان الفاظ کی کوئی جمالیاتی قدر متعین نہیں ہوتی؟
یہ الفاظ دراصل اردو کے ثقافتی عمل کا حصہ بن چکے ہیں۔

فونیمی تقسیم کے ساتھ ساتھ لفظوں کی جمالیاتی حیثیت (جو زبان کے ساختیاتی پہلو
سے مانوسیت ہوتی ہے) بھی معنی خیزی کے قریب ترین تصور کو پیش کرتا ہے۔ 'دوشیزہ' کی
بجائے "دوشیزہ" غیر مانوس ہونے سے اپنے قریب ترین Trace سے ہٹ گیا حالانکہ فونیم کی
ادائیگی دونوں صورتوں میں یکساں ہے۔

تحریر پڑھتے ہوئے صوتی امیج فونیمی تقسیم کا کام کر رہے ہوتے ہیں۔ چنانچہ تحریری شکل
میں موجود الفاظ کو ان کی جمالیاتی ادائیگی، مثال میں قرأت کے دوران فونیم کی درست ادائیگی کا
خیال رکھنا چاہیے۔

اردو میں بہت سے الفاظ مرکب شکل میں نئے تصور کو جنم دیتے ہیں جیسے یکسانیت، دلچسپ،
بلکہ، راہنمائی، یہاں وغیرہ وغیرہ جو اصل میں بالترتیب یک ساں، دل چسپ، بل کہ، راہ نمائی، یہ ہاں کو ملا
کر لکھنے کا عمل ہے۔ یہ الفاظ دو مختلف لفظوں کی مرکب شکل ہیں۔ ان کو جدا جدا لکھنے کے لیے زبان کی

ساختی صوری تقسیم (Typological Classification) کا خیال رکھنا بہت ضروری ہے۔ جو دراصل زبان کے ارتقا کے تدریجی پھیلاؤ میں Intonation System کا لازمی حصہ ہوتا ہے۔ یہ Intonation System زبان کی ساختیاتی سطح پر لفظوں کی صوتیاتی توڑ جوڑ سے بنے صرفیے (Morphemes) پیدا کرتا ہے۔ یہ عمل کسی خاص وقت میں شروع ہو کر مکمل نہیں ہو جاتا بلکہ زبان کے استعمال کرنے والوں میں مسلسل جاری رہتا ہے۔ فونیم کی طرح مارفیم بھی زبان کی معنی خیزی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ دنیا کی ہر زبان کی ابتدائی شکل تحلیلی (Analytic) ہوتی ہے۔(3) اپنے تحریری نظام کی ترقی یافتہ شکل میں آتے تک ترکیبی سطح (Synthetic) پر پہنچ جاتی ہے۔ زبان کی ساختی یا صوری (Typological) تقسیم اصل میں مارفیم کے آپس میں ادغام اور تفریق سے بنے لفظوں کی صوتیاتی تقسیم ہی کا نام ہے۔ مثلاً جدا سے جدائی، آہٹ سے آہٹ وغیرہ کی تبدیلیاں پابند صرفیے (Bound Morpheme) اور آزاد صرفیے (Free Morpheme) سے ترکیب پاتی ہیں۔ لفظوں کی ترکیبی (Synthetic) شکل توڑ کر تحلیلی سطح میں تقسیم مجموعی معنی خیزی سے دور کرنے کا عمل ہوتا ہے۔

ہر لفظ زبان میں اپنے مخصوص تصور کا قریب ترین نمائندہ ہوتا ہے۔ ڈریڈا کے ہاں تصور معنی (Signified) کا ایک معنیاتی انکار اصل میں لفظ کی لسانی حیثیت اور کسی حد تک فونیم سے مارفیم تک صوتی اور صوری شکل بھی ہے۔ ایک لفظ "تخلیقی" وجہ بندی میں بنتے ہوئے کئی مختلف حالتوں۔ معانی تاثرات سے گزر کے ساختی نظام کا حصہ بنتا ہے۔(4)

گھر سے گھریلو بناتے ہوئے گھر کا Trace آ گیا ہے۔ جھگڑے سے جھگڑالو، کتب میں کتاب ادب میں ادیب، آداب کے Trace معنی اور صوری سطح پر بھی موجود ہیں۔ متن کا مطالعہ کرتے ہوئے تحریری سطح پر موجود لفظیات کا کردار الگ تاثر فونیم کی تقسیم میں مدد دیتا ہے۔ ایک ہی لفظ مختلف طریقوں سے لکھا گیا ہو تو پڑھتے ہوئے آواز کی بنیادی تبدیلیوں کا باعث بنتا ہے۔ لہٰذا "ٹھک پائی" میں ٹھک اور پائی دو دال کے ساختی ترتیب میں الگ الگ تصورات کو لیے موجود ہیں۔ پیائی کی ترکیبی شکل کی دو حصوں میں تقسیم ہی اور پیائی دراصل پیپائی کے تصور معنی (Signifier) کو دو واضح اور الگ الگ Trace میں تقسیم کرنے کا عمل ہے اور ان دو کے مزید کئی Traces جو لفظ کی ترکیبی حالت سے بہت مختلف ہو سکتے ہیں، معنی کی چھان پھٹک کا باعث ہو سکتے ہیں۔ یہاں پر زبان کے قریب

ترین معنیاتی عمل سے دور لے جانے کی کوشش ہے۔

فونیمز کی درست ادائیگی کے قریب جانے کی کوشش میں، مارفیمز کی اہمیت سے انکار ممکن ہیں۔ زبان کی ترکیبی سطح (Syntheuc) فونیمز کی الٹ پلٹ (Permuation) کے بعد کامل ہوتا ہے۔ اگر مارفیمز کی ارتقائی اہمیت سے انکار کرتے ہوئے صوتیے phonemes کے قریب ترین تفہیم سے زبان کا عمل آسان اور درست ہو سکتا ہے تو ایسے صوتیے (Phonemes) رکھنے کا جواز ہو سکتا ہے جو ایک ہی بنیادی آواز کی کئی شکلوں میں نمائندگی کر رہے ہیں۔ اگر مارفیمز کو سامنے رکھنے کے عمل کو زبان کے صوری نظام (Graphic Structure) میں بگاڑ کہا جا سکتا ہے تو ریپ، راشنل وغیرہ کو مادے کے قریب کرنے سے مارفیمز کے ارتقائی، غیر شعوری اور تاریخی سطح پر کاٹ چھانٹ سے تعمیر نظام میں بگاڑ کیوں نہیں کہا جا سکتا۔

زبان کی ترکیبی منطق اس میں موجود تجربات کی ثقافتی معنی خیزی کو زیادہ پر اثر بنانے کی سبب ہوتی ہے۔ ثقافتی عمل سے وجود پاتے تصورات اپنے صوری اور صوتی سانچے خود تشکیل کرتے ہیں جو زبان کے اندر توڑ پھوڑ سے بھی اور زبان سے باہر پڑے الفاظ کو جذب کا قانون اپنا کے زبان کا تعمیر بنانے سے وجود میں آتے ہیں۔ ہمیں زبان کے اس ثقافتی ڈھانچے کا لسانی احترام کرتے ہوئے انھیں خوش آمدید کہنا چاہیے۔

حواشی

(1) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اردو کی ہیروی اور ہندی آوازیں، مشمولہ مقالہ اردو املا و قواعد، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1990ء

(2) حق، شان الحق، رسم الخط کی بحث، مشمولہ مقالہ اردو رسم الخط، مرتبہ شیما مجید، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، 1989ء

(۳) ایسی کچھ زبانیں ایسی بھی ہیں جن میں الفاظ اپنے مادے (roots) کے قریب مادے سے ہی ہوتے ہیں۔ وہ لفظ کی ساخت میں مختلف حالتوں کے استعمال سے مختلف معنی پیدا کرتا۔ سامی زبانیں سو فیصد پابند اور آزاد حرفوں سے مادہ ہوتی ہیں۔ عربی زبان اور اس سے نکلی بولیاں اس کی مثال ہیں۔

(4) دریدا نے معنی کی عدم قطعیت کی بجائے کثیر المعنیت پر زور دیتے ہوئے لفظ کے حاضر اور غائب traces کا نظریہ پیش کیا ہے۔ کثیر المعنیت کا مطلب یہ ہے کہ لفظ کا معنی دوسرے لفظوں کی حدود سے باہر نکل جاتا ہے۔ اس کے پیچھے استعمال شدہ لفظ کے تاثرات کا حساب رکھتا ہے۔ کوئی بھی لفظ اپنے تہذیبی، تاریخی اور زبان میں موجود اپنی نحوی (syntax) ترتیب کے تاثرات سے کبھی آزاد نہیں ہوتا کوئی معنی قطعی نہیں ہے اگر اسے کسی جزوی تناظر میں وہ معنی پیدا کرتا ہوں مگر حتمی نہیں بلکہ اپنے تناظر کے پس منظر میں موجودگی کے ثبات کے ساتھ۔ وہ اپنی کتاب Of Grammatology میں لکھتا ہے۔

"Why of the trace? what led us to the choise of this word? I have begun to answer this question but this question is such the nature of my answer, that the place of the one and of the other must constantly be in movement. If words and concepts receive meaning only in sequences of differences. One can justify one's language and one's choise of terms, only within a topic (an orientation in space) and an historical strategy. The justification can therefore never be absolute and definite."

Derrida. jacques. Of Grammatology (translated by Gayatri chakroth). Johan Hopkins University Press, 1976.

◆◆◆

سندھی ادب میں خرد افروزی کی روایت

جمال نقوی

جب بھی اہلِ بینش و دانش نے موجودات کو استدلالی اور سائنسی بنیادوں پر سوچنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے تو روشن خیالی اور خرد افروزی کا فروغ ہوا ہے۔ بقول سید سبطِ حسن "اگر آپ برصغیر کی پوری تہذیبی اور فکری تاریخ پر نظر ڈالیں اور دیکھیں گے کہ ہمارے ہاں شروع ہی سے دو فکری دھارے کار فرما رہے ہیں۔ خصوصاً مسلمانوں کی آمد کے وقت سے دو فکری رویے نظر آئیں گے۔ ان میں سے ایک کا اصرار شریعت پر اور دوسرے کا طریقت پر رہا ہے۔ ایک طرف اپنے عقائد کو بلا عقلیت کے عقائد کو اکثریت پر شدت پسندی کے ساتھ نافذ کرنے کی خواہش تھی اور دوسری طرف تنگ نظری اور مختلف ہو گروہوں کے ساتھ رواداری، پیار اور محبت سے سلوک کرنے کا انداز فکر تھا۔ گویا دوسرا رویہ خرد افروز اور روشن خیال معاشرے کی تشکیل کا نتیجہ تھا۔

ویسے تو سندھی شاعری اپنی ابتدا سے سماجی زندگی سے جڑی ہوئی ہے اور اس کا اظہار عوام کے دکھ درد سے بھرپور ہے۔ مثلاً سولہویں صدی میں سندھی زبان کے پہلے شاعر قاضی قاضن کے کلام کا ایک اقتباس دیکھئے جس کا سندھی سے اردو میں ترجمہ تاج جویو نے یوں کیا ہے:

اکثر لوگ تو گھاس سے بنی چٹنی روٹی کھاتے ہیں
اپنے پیٹ کی آگ بجھا کر راتوں کو سوتے ہیں
پوچھے کوئی ان سے جا کر یہ بھی کوئی بات ہوئی
ان کو کیا ہو بھوک میں جنگی بھر پیٹ کی رات ہوئی

سترہویں صدی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی کی شاعری بھی انسانوں سے محبت کا درس دیتی ہے۔ انسانوں

سے محبت نے ان کو سندھی عوام کی سوچ میں مقبول رکھا اور ان کا کلام تمام تر اچھے گیتوں کی ترتیب دیتا رہا۔ ان کے ایسے ہی کلام کو میں نے اردو زبان میں یوں منتقل کیا ہے

ماڑی کی اونچی ہے فصیل اک عذاب
ملنا ہو ماں کو تو تم ہو کامیاب
عمر سے حاصل کرو شیریں سزا
عمر ہو اس لطف سے نا آشنا
چھوڑ دو وہ محفلیں جاؤ نہ وال
دکھ ملیں اور ظلم ہو ہر سو جہاں

ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ نے شاہ بھٹائی کے کلام پر جو تنقید کی ہے اس کا اہم نکتہ یہ ہے کہ شاہ صاحب کی ہر دلعزیزی اور غیر معمولی مقبولیت کا سبب یہ ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری میں عوامی زندگی کو بڑی حقیقت پسندی سے پیش کیا ہے۔ چونکہ انہوں نے اس زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہے اور برتا ہے۔

17ویں اور 8 ویں صدی کے درمیان شاہ عنایت اللہ شہید نے سندھ میں اجتماعی زراعت تحریک کی بنیاد رکھی۔ ان کی یہ کسان تحریک جاگیردارانہ مظالم کے خلاف پہلی اجتماعی آواز تھی جس نے کسانوں اور ہاریوں میں ایک انقلاب پیدا کر دیا۔ اسی لئے سید سبط حسن نے اپنے ایک مضمون میں انہیں سندھ کا "پہلا سوشلسٹ صوفی" قرار دیا ہے کیونکہ انہوں نے اپنے عقیدت مندوں میں اجتماعی شعور پیدا کر کے کسان تحریک کی ابتدا کی جس نے انہیں وڈیروں کی غلامی سے آزادی دلائی۔ مگر وڈیروں اور اس وقت کی حکومت کو یہ بات پسند نہیں آئی۔ شاہ عنایت کو گرفتار کیا گیا اور پھر شہید کر دیا گیا۔

شاہ عبداللطیف بھٹائی نے ان پر اور ان کے عقیدت مندوں پر کئے جانے والے ظلم پر بہت کچھ تحریر کیا ہے۔ ان کا ایک شعری اقتباس دیکھیے

لوگوں میں
زندگی کی ہر دلعزیزی ہے
ان کی رگوں میں

خون ہی کی روش
اور جوش نے
دھوم مچا رکھی ہے
تم کس کس کو پہچانتے رہو گے
یہاں تو درخت کی ہر شاخ
سرکشیدہ ہونے لگی ہے

18 ویں اور 19 ویں صدی کے درمیان شاعرِ محبت زباں عبدالوہاب سچل سرمست نے اپنی شاعری کے ذریعے انسانوں کو سچی محبت کا درس دیا ہے۔ اُن کی نظر میں تمام انسان برابر تھے اور انہیں تمام انسانوں سے سچا پیار تھا۔ وہ فرقہ وارانہ مذہب کو ناپسند کرتے تھے۔ اسی لئے انہوں نے کہا:

ہندو مسلم کوئی نہیں اس اختلاف سے بچ
خود سچا بن جائے اگر تو سچل سدا سچ

ان کا پیغام حق و صداقت اور عشق و محبت تمام عالمِ انسانیت کیلئے تھا اسی لئے آپ کو شاعرِ انسانیت بھی کہا گیا ہے۔ اس بات کو انہوں نے اپنی ایک سندھی بیت میں جس طرح بیان کیا ہے اس کا ترجمہ دیکھئے

کافر مومن ایک ہی صورت
سب سے بھلی ہے یہ مورت

19 ویں اور ابتدائی بیسویں صدی کی سندھی شاعری میں سرسید کی روشن خیال تحریک کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ یہی تحریک برصغیر ہندو پاک میں ترقی پسند ادب کی پیش رو مانی جاتی ہے۔ سندھ میں فروغِ علم و شعور کی اس تحریک کے سرگرم رہنماؤں میں مولوی اللہ بخش ابوجھو کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ انہوں نے سندھی حالی عرف بیدل اور حالی کی تحریریں اور سندھی صافی کا بھی سندھی زبان میں ترجمہ کیا۔ ان کے کلام کا اقتباس بعنوان "سماج" مترجمہ مظہر جمیل پیشِ خدمت ہے

عرق کیوں ہم دیں ، محنت کا کر
پاس کچھ ہمت نا کر

تم رہنا اگر تم سیکھ لو
کامیاب و کامران جگ میں رہو
اتفاق و اتحاد اپنا رکھو
نام ہاں سندھ کا اونچا رکھو
دیس میں پھولے پھلے ہر آدمی
شاداں و فرحاں رہے ہر آدمی
چمکے ہر جانب مسرت کی کرن
یعنی الفت اور محبت کی کرن
ہو سکیں اس دیس کی علت تمام
باقی رہ جائے نہ کلفت کا مقام

مرزا قلیچ بیگ بھی اسی دور کے جدید سندھی ادب کے معماروں میں اہم مقام رکھتے ہیں۔ نثر کے علاوہ سندھی شاعری کو بھی انہوں نے عمر خیام اور دیگر زبانوں کے اہم شعراء کے تراجم سے مالا مال کیا۔ سندھی شاعری میں انہیں نئی لہروں کا ترجمان کہا گیا ہے۔

چند اشعار دیکھئے

زہد و تقویٰ پہ کچھ نہیں موقوف
ہاں مگر اک نگاہ لطف آثار
انتہا کی مراہ ہے گر یہی رہی
پھر تو سلام اپنا ہو دارالسلام کو

(ترجمہ مسلم شمیم)

اس طرح سندھ کی ادبی تاریخ اس بات کی غماز ہے کہ 1942ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے باقاعدہ قیام سے بہت پہلے ہی سندھی شاعری ترقی پسند خیالات و افکار سے متعارف ہو چکی تھی اس کی گواہی کامریڈ سوبھو گیان چندانی نے بھی ان الفاظ میں دی ہے

"سندھ میں ترقی پسند رجحانات و خیالات اور تصورات کی فضا شروع ہی سے موجود تھی۔ وادی سندھ میں شروع ہی سے ایک مخصوص تہذیب قائم و دائم

رہی۔ یہاں ہندو اور مسلم تہذیبیں لمبی مدت تک ایک دوسرے کے دوش بدوش چلتی رہیں۔ چنانچہ ایک ایسے ماحول میں مخلوط تہذیب کا ابھرنا کوئی حادثہ نہیں تھا بلکہ معاشرتی حقیقت اور تاریخی عوامل کا لازمی نتیجہ تھا اور یہ مشترکہ تہذیب سندھی تہذیب کے سوا کچھ نہ تھی۔

سندھ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے سیکرٹری گوبند مالھی کی ادارت میں شکار پور سے "نئیں دنیا" کے نام سے ایک مجلے کی اشاعت شروع کی گئی۔ اس کے علاوہ بھی کئی اور ادبی رسائل شائع ہونے لگے جن میں دوسری زبانوں سے لیے گئے تراجم کی اہمیت تھی۔ سندھ کے روشن خیال قلم کاروں نے ابتدا سندھی ادبی سرکل قائم کیا۔ بعد میں مزید وسعت کے پیش نظر اس کے بانی قلم کاروں، سوشلسٹوں، قوم پرستوں، ممبروں اور روشن خیال لوگوں کی شمولیت کے ساتھ 'سندھی ادبی سنگت' کی ابتدا ہوئی جو آج تک خوش اسلوبی سے اپنا کام انجام دے رہی ہے۔ کشن چند بیوس، حیدر بخش جتوئی، سوائی شیدائی اور عثمان ڈیپلائی وغیرہ نے روشن خیال فکر کو آگے بڑھایا۔

قیام پاکستان کے بعد سندھی قلم کاروں کی نئی نسل نے سندھی شاعری کو روشن فکر کے ساتھ آگے بڑھایا، ان میں شیخ ایاز، شیخ ابراہیم خلیل، طالب المولیٰ، نیاز ہمایونی، ابراہیم منشی، جمال ابڑو، شمشیر الحیدری، تنویر عباسی، غلام محمد گرامی، رشید بھٹی اور ان کے بعد آنے والوں میں تاج بلوچ، امتیاز ابڑو، استاد بخاری، تاجل بیوس، ملک ندیم، آغا سلیم، ادل سومرو، ولی محمد، مدد علی، عطیہ داؤد، لطیف شاہ، مرحب قاسمی وغیرہ شامل ہیں جو سندھی شاعری کو اپنی روشن فکر سے مالا مال کر رہے ہیں۔ وہ شیخ ایاز کے اس مزاحمتی قول پر عمل کر رہے ہیں کہ

باغی ہوں میں باغی تو اے مغرور سماج
خون کے آخری قطرے تک میں لڑوں گا تیرے ساتھ

اور سندھ کی دھرتی کے ساتھ ساری دنیا کیلئے بھی خوشحالی کے طلبگار ہیں جیسا کہ آج سے تین سو سال قبل شاہ لطیف نے سُر سارنگ میں کہا تھا:

میری سندھڑی پر بھی سائیں رحمت ہو ہر پل
دوست مرا دلدار عالم سب آباد کرے

◆◆

حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء — ایک عظیم صوفی مرشد

(1238-1325ء)

سیّد احمد سعید ہمدانی

صوفیائے متقدمین کے بارے میں جو کتب لکھی جاتی ہیں ان میں یہ لازم ہے کہ ان کے افکار وحیاتِ دوراں کے نظریات کی موجودہ دور کے حوالہ و طور کے ساتھ موافقت و مطابقت ثابت کریں کیونکہ جب تک وہ جو آج کے حرکی دور میں موافق نہ پائی جائیں، وہ محض داستان متصور ہوں گی اور موجودہ دور کی فکری و عملی زندگی میں ان کی کوئی اہمیت ہو گی نہ کوئی قابلِ قدر حیثیت۔

ایک اور نقطۂ نظر سے بھی اس انداز تحقیق و بیان ضروری ہے کیونکہ اس دور کے غلط تصوف اور متقدمین کی طرز زندگی اور ان کے نظریات کو اپنے انداز فہم سے دور پاتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ یا تو ایسے لوگوں سے متعلق ہیں جو اپنی دنیا و دین سے بے نیاز ہو کر رہنا پسند رکھتے تھے یا جو محض خرقِ عادت اعمال و مشاغل سے لوگوں کو اپنے ساتھ لگائے رکھتے تھے۔ ان کے خیال میں دینی، ثقافتی یا مادی لحاظ سے ان کا عمل عقلِ سلیم کے خلاف تھا اور اسلام کے بھی متوازی ایک نیا دین تھا۔

اندریں بارہ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء رحمۃ اللہ علیہ کی زندگی اور ان کے نظریات ہمارے سامنے ایک ایسی مثال پیش کرتے ہیں جس کے پیش نظر منکرین تصوف کے سارے اعتراضات باطل ٹھہرتے ہیں۔ حضرت خواجہ کی زندگی آج بھی دورِ حاضر میں ایک عظیم روحانی مرشد کی زندگی کے نمونے کے طور پر پیش کی جا سکتی ہے۔

ہماری خوش قسمتی ہے کہ حضرت خواجہ نظام الدینؒ کی زندگی کے مطالعے کے لئے ہمارے پاس بھی مستند دستاویزات موجود ہیں جو کسی دوسرے ولی کے بارے میں کم ہی ملیں گی۔ ان کے عقیدت مند ان کی مجلسوں کے حالات و ملفوظات قلمبند کرتے رہے اور خود حضرت خواجہ نظام الدینؒ نے ان کی تصدیق فرمائی جیسے فوائد الفواد از خواجہ میر حسن سجزیؒ

اب میں حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کی زندگی اور ان کے افکار و آثار پر نظر ڈالنے سے پہلے صوفیوں کے ایک اسلوبِ شرح و بیان کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

اگرچہ تصوف و فقر کی تاریخ میں صوفیوں نے اپنی تعلیمات میں قرآن و فقہ کو کبھی نظر انداز نہیں کیا اور روحانی معاملات و واردات کو بھی دانشورانہ انداز میں پیش کرتے رہے مگر عام طور پر تذکیر کے لئے ہمارے صوفیوں نے تذکرہ نگاری یا مجلسوں میں تذکیر کے دوران میں [illegible] منطقی یا استدلالی انداز میں یوں نہیں فرمایا بلکہ جب بھی کسی کا تذکرہ ہوا تو ان کی صفاتِ کاملہ کے حوالے سے ان کا ذکر کیا۔ حضرت سلطان الاولیاء رحمۃ اللہ علیہ جب بھی شیخ کامل کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے [illegible] کو بیان کر کے اس کی پوری شخصیت کو سامنے لے آتے ہیں۔ یہ کچھ [illegible] جاتے ہیں جیسے کی بات ہے جیسے حضرت مولانا رومیؒ نے فرمایا:

اگر شرح خواہی ہمیں شمس تبریز
چوں قمر را بہ بینی تو او را بدیل

(اگر تم شمس تبریزی کے حالات و مقامات کی شرح و تفصیل چاہتے ہو تو پھر ان سے جا کر خود دیکھو تم [illegible] سے میں جان پاؤ گے)

اور میں مولانا رومی ہی کی ایک [illegible] جو [illegible] ہے جس پر لکھا ہے

شفاء العلیل لقاء الخلیل

یعنی کسی علیل [illegible] روحانی ہستی کی ملاقات سے ذہنی و جسمانی طور پر بیمار کو شفا ملتی ہے۔ یہ بھی وہی محبت والا باب میں دیکھنے سننے اور اس طور سے جاننے کی بات ہے۔

یوں دیکھا جائے تو حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کی زندگی پوری آب و تاب کے ساتھ ہمارے سامنے ہے۔ ان کے [illegible] ذکر کرتے ہوئے ان کی پوری شخصیت [illegible] کی طرح ہمارے سامنے

جلوہ گر کر دیتے ہیں۔ ان کی محفلوں کی پوری تصویریں ذہنوں میں اس طرح نقش ہوتی ہیں تو ساری دنیا بدل جاتی ہے۔

حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء رحمۃ اللہ علیہ بدایوں میں پیدا ہوئے۔ (636ھ مطابق 1238ء) ابتدائی تعلیم وہیں حاصل کی۔ وہاں بچپن سے ہی بہت سے جلیل القدر اساتذہ اور صوفیاء کی زیارت کی۔ پچیس سال کی عمر میں اعلیٰ تعلیم کے لئے آپ دہلی تشریف لائے۔ یہاں بھی آپ وقت کے بلند پایہ صوفیاء اور علماء سے متاثر ہوئے۔ تکمیل تعلیم تک حالات و واقعات سے ظاہر ہوتا ہے کہ آپ اپنے دور کے جید عالم کی حیثیت سے کوئی بھی حکومتی عہدہ حاصل کر سکتے تھے مگر آپ نے عزیمت کی راہ اختیار کی یعنی خود خدمات کے لئے اپنے آپ کو وقف کرنے کا ارادہ کرلیا

اس کے لئے روحانی تربیت کی ضرورت تھی اور پھر اس خاطر کسی مرشد کی صحبت اور نگرانی میں رہنا لازمی اصول تھا۔ چنانچہ آپ اجودھن میں حضرت شیخ الاسلام شیخ فرید الدین (گنج شکرؒ) کی خدمت میں حاضر ہوئے جو گویا آپ کا انتظار ہی کر رہے تھے فرماتے ہیں۔ "پہلی بار جب میں اجودھن پہنچا تو شیخ کی زبان سے سنا یہ شعر تھا

اے آتش فراقت دلہا کباب کردہ
سیلاب اشتیاقت جانہا خراب کردہ

دنیا داری کی طرف تو پہلے ہی آپ کا میلان نہیں تھا مگر یہاں ایک ایسے مرشد کو دیکھا "جن کا مقصد ترکِ کلی تھا۔ وہ دنیوی مال میں سے کچھ بھی پاس نہیں رکھتے تھے۔"

آپ دو تین بار ہی اجودھن گئے اور حضرت شیخ فرید الدینؒ کے ہاں ٹھہرے مگر یہی ملاقاتیں کافی قرار پائیں اور شیخ فرید نے آپ کو خلافت سے سرفراز فرمایا۔

شیخ فرید الدینؒ کے ہاں جو تجربات و مشاہدات ہوئے آپ اکثر مجلسوں میں بیان فرمایا کرتے تھے مثلاً ایک دیہاتی مولانا کی آپ کو ملا جب آپ شیخ فرید کے حجرے سے نکل کر دروازے پر بیٹھے تھے کہ آپ نے شیخ کو وجد کے عالم میں یہ بیت پڑھتے سنا

خواہم کہ ہمیشہ در ہوائے تو زیم
خاکے شوم و بزیر پائے تو زیم

مقصود من بندہ ز کونین توئی
از بہر تو میرم و برائے تو زیم

آپ اندر چلے گئے، آپ نے دیکھا کہ شیخ عجیب حالت میں ہیں، دونوں ہاتھ پیچھے کیے ہوئے قبلہ رخ کھڑے ہیں کبھی آگے جاتے ہیں پھر پیچھے آتے ہیں۔ یہ بیت پڑھتے ہیں اور سجدہ کرتے ہیں

مقصود من بندہ ز کونین توئی
از بہر تو میرم و برائے تو زیم

فرماتے ہیں "شیخ فریدؒ نے مجھے دیکھ کر کہا، نظام! جو وقت پر آئے ہو کیا چاہتے ہو؟" تو میں نے عرض کیا کہ میں استقامت چاہتا ہوں۔ شیخ فریدؒ نے فرمایا اچھا میں نے کی۔ اسی وقت اس کا اثر میں نے اپنے میں پایا۔"

پھر جب آپ مسند ارشاد پر بیٹھے تو صرف رشد و ہدایت سے کام رکھا اور وقت کے کسی سلطان یا حکمران سے سروکار نہیں رکھا۔ کسی کی طرف سے کوئی جاگیر قبول کی اور نہ عطیات۔ ... ایک ملک نے اقتدار ملکیت کی دستاویز پیش کی تو قبول نہ کی اور فرمایا "کہاں میں اور کہاں باغ اور کھیتی اور زراعت۔ اگر میں یہ زمین قبول کر لوں تو لوگ کہیں گے کہ شیخ باغ جا رہا ہے۔ شیخ زراعت اور زمین کا تماشہ دیکھنے جا رہا ہے۔ میرے بزرگوں نے کام کیا ان چیزوں سے کیا تعلق؟"

آپ دہلی کے سات بادشاہوں کے دور میں موجود رہے (۱)۔ لیکن آپ نے خانقاہ میں بیٹھ کر سب بادشاہوں اور سلاطین کی جنگوں اور ان کے باہمی معاملات سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔

آپ نے اپنے منصب ارشاد کا مقصد صرف ایک جانا خدمت خلق۔ فرماتے ہیں "مجھے ایک خواب میں ایک کتاب دی گئی جس میں لکھا تھا کہ جہاں تک ہو سکے دلوں کو راحت پہنچا۔"

آپ نے ایک گفتگو کے دوران میں اطاعت کی دو قسمیں بیان فرمائی ہیں۔ طاعت لازمی اور اطاعت متعدی۔ طاعت لازمی وہ ہے جس کا فائدہ صرف طاعت کرنے والے ہی کی ذات تک پہنچے مثلاً نماز، روزہ، حج اور تسبیحات اور اس قسم کی چیزیں۔ اطاعت متعدی یہ ہے جس کی راحت اور منفعت دوسروں کو پہنچے یعنی انسان محبت اور شفقت کے ساتھ جہاں تک اس کے بس میں ہو دوسروں

کی خدمت کرے۔ اس کو طاعت متعدیہ کہتے ہیں اور اس کا ثواب حد اور اندازہ سے زیادہ ہے۔ طاعت لازمی کے لئے خلوص نیت ضروری ہے لیکن طاعت متعدیہ جس طرح بھی ہو باعث ثواب ہے۔"

شیخ سعدیؒ نے بڑے سادہ الفاظ میں یہ بہت بڑی حقیقت بیان کردی کہ،

طریقت بجز خدمت خلق نیست

لوگوں کی رہبری و راہنمائی کرنا سب سے بڑی خدمت ہے۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ اپنی مجلسوں میں، اکثر لوگوں کو دوسروں کے ساتھ تعاون، ہمدردی اور احسان و ایثار کی تلقین فرمایا کرتے تھے۔ ایک بار ایک درویش کی بات آپ نے حاضرین کو سنائی جس نے بیان کیا ''میں گجرات گیا تو وہاں میں ایک دیوانے سے ملا جو واصل اور صاحب کشف تھا۔ ہم دونوں ایک ہی مکان میں رہتے تھے اور ایک ہی کمرے میں سوتے تھے۔ میں ایک وقت اس شہر کے حوض کی طرف پہنچا جس کی نگہبان حفاظت کرتے تھے اور جس میں کسی کو پیر نہیں رکھنے دیتے تھے۔ میری اس حوض کے نگہبان سے دوستی تھی اور اس نے مجھے وضو کرنے کی اجازت دی۔ پھر کچھ عورتیں پانی بھرنے آئیں لیکن ان کو حوض میں پیر رکھنے کی اجازت نہ دی گئی۔ تو کہ ایک بوڑھی عورت میرے پاس آئی اور کہا کہ میرے برتن میں پانی بھر کر مجھے دے دو۔ میں نے بڑھیا کا برتن بھر کر اس کو دے دیا۔ پھر ایک اور عورت آئی اور اس کا بھی برتن میں نے بھرا۔ اسی طرح چار پانچ عورتوں کے برتن میں نے بھر دیئے۔ جب میں اپنے کمرے میں واپس آیا تو وہ دیوانہ سو رہا تھا۔ نماز کا وقت تھا۔ میں نے یاد دہانی کی اور تکبیر پڑھی اور نماز ادا کی تو وہ دیوانہ جاگ پڑا اور مجھ سے کہا یہ شور و غوغا کیا ہے۔ تیرا کام تو یہی تھا کہ تو نے ان عورتوں کو برتنوں میں پانی بھر کر ان کو دیا۔''

آپ لوگوں کے اخلاق ... کرتے تھے۔ قلب میں درد رکھنے اور بانٹنے کی ہدایت کرتے تھے۔ ایک صاحب عقل و دانش مرشد کی طرح عجلت سے گریز کرتے تھے۔ اشارات سے کام لیتے تھے جیسے حافظ نے فرمایا ہے

[illegible]

دوسروں کے لئے صرف دعا کرتے ہی نہیں تھے بلکہ نبی علیہ الصلوٰۃ والسلام کی پیروی میں لوگوں کو دعا کرنے کے طریقے بھی بتاتے تھے۔ فرمایا کہ دعا کے وقت خدا کی رحمت کا خیال رکھنا چاہیے اور اپنے گناہوں کا خیال نہیں کرنا چاہیے۔ دعا آفت آنے سے پہلے کرنا چاہیئے تاکہ آفت نہ آئے۔ آفت آنے کے بعد بھی دعا کرنا چاہیئے تاکہ آفت کم ہو جائے لیکن ایک اہم بات آپ نے یہ کہی کہ دعا صرف تسکینِ دل ہے۔ خدا سے جو دل میں آتا ہے کہا کرنا چاہیے۔

اس دور کے تذکرے میں تصوف و اولیاء اللہ کی کرامات کے تذکروں سے بہت شائع ہیں۔ یہ جاننا ضروری ہے کہ خود اولیاء اللہ اور صوفیائے کرام ان کو کس نظر سے دیکھتے تھے۔

خواجہ نظام الدین اولیاء رحمتہ اللہ نے دوسرے ولیوں کی طرح بھی کرامات کو مقصود سمجھا نہ اس کی تشہیر کی اجازت دی بلکہ فرمایا "خدا نے اولیاء پر کرامت کا پوشیدہ رکھنا فرض کیا ہے"

آپ نے خرقِ عادت کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے چار مراتب بیان فرمائے

معجزہ — انبیاء کے لئے جو دعوتِ تبلیغ میں اس کا اظہار ہوتا ہے۔

کرامت — ولیوں کے لئے اس کا پوشیدہ رکھنا فرض ہے

معونت — پاگلوں اور مجذوبوں سے ہوتی ہے جن میں نہ علم ہے نہ عمل

استدراج — جادوگروں کے خرقِ عادت کام۔

آپ نے فرمایا "کرامت پیدا کرنا کوئی خاص بات نہیں ہے۔ مسلمان کو چاہیے کہ راستی کی راہ سے خیر اور نیکی پر عمل کرے۔"

آپ کے ایک مرید مولانا حسام الدین ملتانی نے عرض کیا "حضور! خلق مجھ سے کرامت طلب کرتی ہے۔" آپ نے جواب دیا "یا اصحاب پر استقامت کرنا ہی کرامت ہے۔ تم اچھے کام میں ثابت قدم اور مستقیم رہو۔ کرامت کے طالب نہ ہو۔"

آپ کے نزدیک ریاضت کی بنیاد اور ضرورت کرامت نہیں بلکہ استقامت ہے۔ شیخ فریدؒ نے آپ کو استقامت ہی ودیعت فرمائی تھی۔

آپ نے ایک گفتگو کے دوران میں ایک حکایت بیان کی جو اگرچہ ذرا طویل ہے مگر اس سے حضرت خواجہ نظام الدینؒ اور تمام ولیوں کی کرامت کے بارے میں رائے ظاہر ہوتی ہے۔ اس

سے حصول مفید ہوگا۔ آپ نے شیخ سعد الدین حمویہؒ کے بارے میں فرمایا کہ "وہ ایک بزرگ تھے مگر شہر کا والی ان سے عقیدت نہیں رکھتا تھا۔ ایک دن ایسا ہوا کہ والی شہر شیخ کی خانقاہ کے دروازے پر پہنچا اور خانقاہ کے اندر حاجب (چوبدار) بھیجا اور حاجب سے یہ الفاظ کہے کہ اس صوفی بچے کو باہر بلا لو میں اسے دیکھوں تو چوبدار اندر گیا اور اس نے شیخ سعد الدینؒ کو والی کا پیغام پہنچایا۔ شیخ نے اس کی بات کی طرف مطلق توجہ نہ دی اور نماز میں مشغول رہے۔ چوبدار نے باہر آکر صورت حال بتائی۔ والی کا سارا غصہ جاتا رہا اور وہ خود شیخ کی خدمت میں پہنچا۔ شیخ نے جب دیکھا کہ والی آ رہا ہے تو اٹھ کھڑے ہوئے اور خوشی کا اظہار کیا۔ چنانچہ دونوں اکٹھے بیٹھ گئے۔

"پاس ہی ایک باغیچہ تھا۔ شیخ سعد الدین حمویہؒ نے وہاں سے کچھ سیب لانے کا اشارہ کیا۔ چنانچہ جب سیب لائے گئے۔ شیخ نے انہیں کاٹ دیا اور شیخ نے اسے کھایا۔ سامنے پڑی ہوئی طشتری میں ایک عمدہ سا سیب دھرا تھا۔ والی کے دل میں خیال آیا کہ اگر یہ شیخ کرامت اور صفائی باطن کا مالک ہے تو یہ عمدہ سیب مجھے دے دے۔ جیسے ہی والی نے دل میں یہ خیال کیا، شیخ نے ہاتھ بڑھایا۔ اس سیب کو اٹھایا اور والی کی طرف منہ کر کے کہا کہ ایک دفعہ میں سفر میں تھا۔ دوران سفر میں ایک شہر میں پہنچا۔ شہر کے دروازے پر بھیڑ لگی تھی۔ ایک بازی گر کرتب دکھا رہا تھا۔ اس بازی گر کے پاس ایک گدھا تھا۔ اس نے کپڑے سے گدھے کی آنکھیں باندھ رکھی تھیں۔ ایک تماشائی سے اس نے اپنے ہاتھ میں ایک انگشتری لی اور وہ انگشتری تماشائیوں میں سے کسی ایک کے ہاتھ میں ڈال دی۔ اس وقت وہ لوگوں کی طرف متوجہ ہوا اور کہا کہ جس کے ہاتھ میں انگشتری ہے یہ گدھا اسے ڈھونڈ نکالے گا۔ بس پھر وہ گدھا اس بھیڑ کے اندر چکر لگانے لگا اور اس کی آنکھوں پر پٹی اسی طرح بندھی ہوئی تھی۔ وہ ہر ایک کو سونگھتا سونگھتا اس آدمی کے پاس پہنچ گیا جس کے ہاتھ میں انگشتری تھی۔ گدھا وہاں کھڑا ہو گیا اور بازی گر آیا اور اس نے اس آدمی سے انگشتری لے لی۔

"اس حکایت کو بیان کرنے کے بعد شیخ سعد الدین حمویہؒ نے والی شہر سے کہا کہ اگر کوئی شخص اپنے کشف و کرامت کا دعویٰ کرتا ہے تو وہ اپنے آپ کو اس بازی گر کے گدھے کے درجے پر رکھتا ہے اور اگر اس بارے میں کچھ نہیں کہتا اور کوئی کرامت نہیں دکھاتا تو تمہارے دل میں یہ خیال گزرتا ہے کہ یہ شخص صفائی باطن نہیں رکھتا۔ شیخ سعد الدین حمویہؒ نے یہ فرمایا اور سیب والی شہر کے سامنے رکھ دیا۔"

امیر حسن سنجری فرماتے ہیں کہ ایک مجلس میں زبانِ مبارک سے ارشاد ہوا کہ کشف و کرامت آدمی کے راستے کا حجاب ہے۔ کار استقامت میں محبت پائی جاتی ہے۔ محنت کا عمل رکھتا ہوتا ہے۔ والحمد للہ علیٰ ذالک"

اب ذرا حضرت خواجہ کے شب و روز کے مشاغل پر نظر ڈالیے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ آپ کے معمولات میں کوئی تکلف روا رکھا جاتا تھا نہ کسی قسم کا کوئی تصنع تھا۔

آپ کی مجلس میں بیٹھتے تھے جہاں ہر کسی کے لئے رسائی آسان ہوتی تھی، کوئی پردہ کوئی قید نہیں اہل عقیدت مند اور احباب بھی بیٹھے ہوتے تھے اور اجنبی بھی، ہندو بھی، مسلمان بھی اور ایک عجیب بات یہ ہے کہ حضرت خواجہ ہر ایک کو برابر توجہ سے بھی نوازتے رہتے تھے مشورے دیتے تھے نصیحتیں بھی کرتے تھے اور دور دور سے بھی آتے تھے ہر ایک اپنے اندر ایک نئی تحریک اور نیا ذوق و شوق لے کر رخصت ہوتا تھا۔ امیر خسرو کے ایک شعر سے اندازہ ہوتا ہے کہ لوگوں میں مشہور تھا کہ حضرت خواجہ سے مل کر آدمی ایک نئی قوت لے کر جاتا ہے۔ پہلی ملاقات کے موقع پر امیر خسرو خانقاہ کے دروازے پر بیٹھ رہے تھے اور یہ رباعی لکھ کر حضرت کے پاس بھجوائی تھی۔

تو آں شاہے کہ بر ایوانِ قصرت
کبوتر گر نشیند باز گردد
درویشے مستمندے بر در آمد
اگر خواہی بیاید ورنہ باز گردد

(تو وہ بادشاہ ہے کہ تیرے محل کی چوٹی پر کبوتر بھی بیٹھ جائے تو باز بن کر جائے گا۔ ایک حاجت مند درویش تیرے دروازے پر آیا ہے اگر تو چاہے تو آجائے ورنہ واپس چلا جائے)۔

آپ حکایات، روایات، اقوال اور لطائف کے ذریعے لوگوں تک دانائی اور معرفت کی باتیں پہنچاتے اور ساتھ ساتھ موقع و محل کے مطابق اشعار بھی پڑھاتے رہتے تھے۔ آپ ایک ایسے عارف تھے کہ ہر طور کا بندہ آپ سے بات کر کے مستفیض ہو سکتا تھا

بے اندازہ بادشاہی ... بیچیدہ صورت حال کے باوجود آپ

لوگوں کو امن وسلامتی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی تلقین فرماتے تھے۔

میر حسن سجزی لکھتے ہیں "حاضرین مجلس میں سے ایک نے عرض کیا کہ بعض لوگ بر سرِ منبر اور کبھی دوسری جگہ آپ کو برا بھلا کہتے ہیں۔ اب اس سے زیادہ ہم نہیں سن سکتے۔ آپ نے فرمایا کہ میں نے ان سب کو معاف کر دیا۔ اس وجہ سے تمہیں کو عداوت اور مخالفت میں مشغول نہیں ہونا چاہئے۔ اگر کوئی مجھے برا کہتا ہے تو میں اس کو معاف کر دیتا ہوں۔ تم کو بھی معاف کرنا چاہیے اور عداوت ذہن میں لینا نہ چاہیے۔" پھر آپ نے ایک بہت گہرا نفسیاتی نکتہ بیان فرمایا کہ اگر دو آدمیوں میں جھگڑا ہوتا ہے تو نتیجہ اس کا یہ ہے کہ ان میں سے ایک اپنے دل کو صاف کر دے۔ اگر ایک نے اپنے دل کو صاف کر دیا تو دوسرے کی طرف سے بھی عداوت کم ہو جائے گی۔

خدمت خلق کے سلسلے میں آپ کا نظریہ یہ تھا کہ جہاں کوئی بھی ہے خواہ سرکاری ملازم ہے یا تاجر، بس وہ خلق خدا سے نیکی کا معاملہ رکھے۔ اور اپنے روحانی مشغول کا خیال رکھے۔ اس کو ترک نہ کرنا چاہیے۔

صوفیائے کرام نے ہمیشہ خندہ پیشانی اور رواداری سے کام لیا۔ ہر ایک کی خدمت کی۔ کسی کو اپنی محبت سے محروم نہیں رکھا۔ ان کا تبلیغ دین کا طریقہ بھی علماء و فقہا سے جدا تھا۔ انہوں نے معاشرے میں اپنے آپ کو ایک نمونے کے طور پر پیش کیا۔ لوگ ان کو دیکھ کر مسلمان ہوتے رہے۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیا نے ہندوؤں کو مجبور کرنے کے بجائے اخلاق کے ذریعے ... ان کی اگلی نسلیں کلمہ پڑھ کر اسلام قبول کر لیں گی۔

منکرین تصوف کا خیال ہے کہ صوفیائے کرام علم سے بہت دور کسی دوسری ڈگر پر چلتے تھے۔ لیکن صوفیائے کرام کی سوانحی کتب پڑھ کر یہ بات کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ یہ حضرات قرآن و حدیث کے عالم ہوتے تھے۔ ہر مرحلہ استنباط قرآن و حدیث سے کرتے تھے۔ صرف ایک بات ان کو دوسرے منکرین و علماء سے جدا کرتی تھی وہ یہ کہ وہ مذہب و مسلک کی بحث میں نہیں پڑتے تھے مگر اپنے عمل اور حسن اخلاق سے غیر مذہب کے لوگوں کو اسلام کی طرف راغب کرتے تھے۔

لکھا ہے "ایک مسلمان غلام جو آپ کا مرید تھا، ایک ہندو کو ساتھ لایا اور کہا کہ یہ میرا بھائی ہے۔ جب وہ دونوں بیٹھ گئے۔ حضرت خواجہ نے اس غلام سے پوچھا کیا تمہارے اس بھائی کا

صلاح کی طرف بالکل مائل نہیں۔" میں نے عرض کیا "میں ان کو حضرت محمود کی خدمت میں اس لیے لایا ہوں کہ وہ آپ کی نظر کی برکت سے مسلمان ہو جائے۔ حضرت خواجہ یہ سن کر آبدیدہ ہو گئے اور فرمایا کہ ان لوگوں کا دل کسی کے قول سے متاثر نہیں ہوتا لیکن اگر انہیں صحبت صالح مل جائے تو امید ہو سکتی ہے کہ اس صحبت کی برکت سے یہ مسلمان ہو جائیں۔"

حضرت خواجہ نظام الدین اولیاء رحمۃ اللہ علیہ نے زندگی کے ابتدائی دور میں ایسے عالموں اور درویشوں کو دیکھا تھا جن کا قال بھی حال تھا یعنی ان کی تذکیر سے لوگ متاثر ہوتے تھے مثلاً قاضی منہاج سراج کی مجلس وعظ میں آپ شریک ہوا کرتے تھے۔ ایک بار آپ نے ان کا ذکر کرتے ہوئے کہا "مجھے ہر دو شنبہ کو ان کی تذکیر میں جاتا تھا۔ کیا راحت ہوتی تھی ان کے بیان اور قاریوں کے پڑھنے سے۔ آپ نے دو مصرعے پڑھے

تو در لب سخن کشادی، ہمہ خلق بے زبان شد
تو براہ عزم کردی، ہمہ دیدہ ہا روان شد

(تو نے بات کرنے کے لیے منہ کھولا تو سب خلقت بے زبان ہو گئی تو
راہ میں چلنے لگا تو سب کی آنکھیں رواں ہو گئیں)

پھر آپ نے فرمایا کہ ایک دن میں ان کی تذکیر میں شدت ذوق سے بے خود ہو گیا میں نہیں کہہ سکتا تھا کہ میں کیا ہوں یا مجھے کیا ہو گیا ہے۔"

اسی طرح ایک بزرگ مولانا ... جو تذکیر فرمایا کرتے تھے کہ ان کی زبان میں بڑی تاثیر تھی۔ کسی کے مرید نہیں تھے۔ جو کچھ کہتے تھے وہ وقت علم و رقت کیا جا ہوتے کہتے تھے۔

اسی طرح ایک بزرگ نظام الدین ابو المؤید کی ایک مجلس وعظ کا ذکر کیا ہے انہوں نے پہلے تذکیریوں شروع کی "میں نے اپنے بابا کے ہاتھ کی تحریر دیکھی ہے۔" آپ نے یہ مصرع نہیں کہا تھا کہ آپ کے کلام کا مجمع پر تاثر ہوا اور سب رونے لگے۔ پھر آپ نے یہ شعر پڑھا

بر عشق تو و بر تو نظر خواہم کرد
جاں در غم تو بر سر و زر خواہم کرد

حضرت خواجہ نے کہا "مجمع سے عرض کرتے ہیں" آپ نے دو تین بار یہ شعر دہرایا۔ پھر آپ

سے ملی ہو دوسرے ادبیں جو مجھے یاد نہیں آ رہے ہیں۔ یاد کر رہا ہوں بات آپ سے

بالکل اسی طریقے سے کبھی کبھی تمام محفل پر فرماتے

حضرت خواجہ نے اسے بزرگان کرام جو تھے جن سے قلب سے حال پیدا ہوتا تھا تو
حضرت خواجہ کی باتیں ختم تھی۔ اس پر ارشادات پڑھتے آپ کی باتوں سے
آپ کے ملفوظات بڑے شوق سے لکھنے لگے۔ آج کی جب
ہم حال پڑھتے ہیں تو حضرت خواجہ کی شخصیت ہمارے تصور میں سے
ہم یہاں بیٹھے ہیں کہ وہ کتنے بڑے مرشد تھے۔

مجھے یقین ہے کہ کوئی غیر تصوف بھی مطالعہ کرنے آپ کے ملفوظات پڑھتے ہوئے اس کے
ملفوظات پڑھے تو تصوف اور صوفیائے کرام کے میں اس کے شکوک و شبہات دور ہو جائیں گے
اور پھر اگر اسے کوئی رہبر و مرشد مل گیا تو وہ صوفیوں کے حلقے میں بیٹھنا اپنے لئے باعث سعادت سمجھے
گا!

◆◆◆

مہر گڑھ

ظہیر جاوید

دنیا کی قدیم ترین شہری ریاست

قدیم زمانے میں ہندوستان کا مطلب صرف دریائے سندھ سے مشرق کا علاقہ ہوتا تھا جبکہ دریائے سندھ کا علاقہ ایران کے ساتھ جڑا ہوا تھا پھر اس میں آج کے افغانستان کا بھی کچھ حصہ شامل تھا۔ بعد میں افغانستان اس میں سے خارج ہو گیا اور دریائے سندھ سے مشرق کا علاقہ بھی دریافت ہو کر اس میں شامل ہو گیا اور اس کا نام بگڑ کے ہند یا ہندوستان ہو گیا۔ ہندوستان میں نہیں بلکہ سب سے پہلی بستی یا شہری ریاست جس سے دنیا متعارف ہوئی وہ مہر گڑھ ہے جو بلوچستان میں ہے اور اس کا جس زمانے سے تعلق ہے اس زمانے میں یہ علاقہ سندھ کہلاتا تھا۔ مہر گڑھ کو دریائے سندھ نے وادی کے قلات اور بی کے شہروں سے الگ کر رکھا ہے۔ یہ دریائے سندھ کے مغرب میں درہ بولان کے قریب واقع ہے۔ اس کی دریافت ۱۹۷۴ء میں فرانسیسی ماہرین نے کی تھی اس کے بعد جو تحقیق شروع ہوئی اس نے دنیا کی تاریخ ہی بدل دی۔

پاکستان اور اس کے ارد گرد کے خطوں میں ایک پرانی شہری ریاست چین کے صوبے ہی نان (Henan) میں دریائے زرد (Yellow river) کے کنارے ملی ہے اس بستی کا نام جیاہو (Jiahu) ہے سائنسی تجربات سے یہ ثابت ہوا کہ یہاں سات ہزار قبل مسیح میں کاشتکاری ہوتی تھی۔ جس کے آثار قدیم پی لی گینگ (Pe ligang) ثقافت کا حصہ قرار دیے جاتے ہیں اور اب تک اس کے جتنے آثار دریافت ہو چکے ہیں جن میں جانے ہوئے آثار سب سے پرانے ہیں اس چینی تہذیب سے بھی پرانی مہر گڑھ کی شہری ریاست قرار دی جاتی ہے۔ مہر گڑھ کا تعلق سندھ کی تہذیب سے ہے اور اس کی دریافت سے پہلے سندھ کی تہذیب کا زمانہ 3500 قبل مسیح سے جوڑا جاتا تھا اب جو مہر گڑھ کی دریافت ہوئی

ہے کہ ماہرین اسے آٹھ ہزار قبل مسیح پرانی بتاتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ سات ہزار قبل مسیح میں تو مہر گڑھ کے باشندے مٹی کے برتنوں کا استعمال کرنے لگے تھے۔ انہوں نے ترکمانستان، ازبکستان، ایران اور عرب دنیا کے ساتھ تجارتی تعلقات قائم کر لیے تھے۔ وہ افغانستان اور وسطی ایشیا سے قیمتی پتھر لے جا کر دوسرے علاقوں میں فروخت کرتے تھے۔ پنجاب میں ہڑپہ، سندھ میں موئن جو دڑو اور آمری تہذیب کا بنیادی ڈھانچہ اسی کا تسلسل قرار دیے جاتے ہیں۔ ان کے آثار کشمیر کے دامن اور افغانستان تک پھیلے ہوئے ہیں۔ اب تک سندھ کی اس تہذیب کی چودہ سو سے زائد بستیاں دریافت ہو چکی ہیں۔

ایک اور پرانی بستی جیریکو (Jericho) بھی ہے جو عرب سے آئے ہوئے لکھتے ہیں، جیریکو [illegible] دریائے اردن کی وادی میں یروشلم سے تیرہ میل شمال مشرق میں ہے۔ کہتے ہیں کہ نافرمانی کی پاداش میں ایک مدت تک بھٹکنے کے بعد اسرائیلیوں کو جب راستہ ملا تو وہ سب سے پہلے یہاں پہنچے تھے۔ اس کی کھدائی سے جو پرتیں برآمد ہوئی ہیں وہ ہر پرت ایک الگ دور کی کہانی بیان کرتی ہے۔ یہاں کی سب سے پرانی پرت [illegible] قبل مسیح کی ہے۔ اسے کن لوگوں نے تعمیر کیا تھا اس کے متعلق کچھ کہنا ابھی تک ممکن نہیں ہوا۔ البتہ یہ طے ہے کہ یہ لوگ بڑے ذہین اور منظم تھے۔ نہر کھود کر عین السلطان سے پانی اس شہر تک لاتے تھے۔ یہ بستی بھی اینٹوں سے بنی ہوئی تھی اور اس کے گرد دو میٹر چوڑی فصیل بنائی گئی تھی۔ اگر یہ درست ہے تو مہر گڑھ اور جیریکو ایک ہی زمانے میں تعمیر ہوئے۔ ان بستیوں میں جانی ہیں ور جانے ہوا بستی ان کے بعد [illegible] ہوئی ہے۔ جیریکو میں اور مہر گڑھ کے لوگوں میں نمایاں فرق یہ ہے کہ جیریکو کے لوگ ظروف سازی نہیں جانتے تھے جبکہ مہر گڑھ کے لوگ ظروف سازی سے بھی کہیں آگے بڑھ چکے تھے۔

مہر گڑھ کے قدیم باشندے جن مکانوں میں رہتے تھے وہ مٹی کی کچی اینٹوں سے بنے ہوئے تھے۔ یہ مکان ایک ترتیب سے بنے تھے اور اس ترتیب کو برقرار رکھنے کے لیے گلیاں بھی چھوڑی جاتی تھیں۔ مہر گڑھ کوئی بے ہنگم بستی نہیں تھی، گلیوں کے ذریعے سے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا تھا اور یہاں کے لوگ مکانوں میں اناج ذخیرہ کرنے کے لیے الگ کمرہ بناتے تھے۔ کسی سے یہ تقریباً [illegible] پہلے [illegible] قریب ہوں تھی۔ یہ لوگ جو، گندم کی کاشت کرتے اور کھجور کے درخت لگاتے تھے۔ کاشتکاری کے لیے وہ ہر قسم کے [illegible] جو قطاروں بناتے تھے۔ بھیڑ بکریاں اور دوسرے جانور پالتے تھے۔ اس بستی میں پانی کی نکاسی کا بندوبست بھی موجود تھا۔

اس بستی کے مختلف پرتوں کو دیکھیں تو اس کا پہلا دور 7000 سے 5500 ق م کا تھا۔ اس دور کے ابتدائی حصے میں یہ لوگ زراعت کی طرف قدم بڑھا چکے تھے۔ یہاں سے ملنے والے آثار بتاتے ہیں کہ یہ اپنے مردوں کو بڑے احترام کے ساتھ دفن کرتے اور ان کے ساتھ روزمرہ کے استعمال کی چیزیں بھی رکھتے تھے۔ پہلے دور میں مردوں کے ساتھ زیادہ اور عورتوں کے ساتھ کم سامان دفن کیا جاتا تھا مگر وقت گزرنے کے ساتھ ایک تو لاش کے ساتھ دفن کیے جانے والے سامان میں کمی آتی گئی اور مردوں کے مقابلے میں عورتوں کی لاشوں کے ساتھ زیورات کی شکل میں زیادہ سامان رکھا جانے لگا۔ دوسرے دور میں جو 5500 سے 4800 ق م کا ہے لاشوں پر ایک خاص قسم کا رنگ لگا ہوا ملا ہے جو سرخ اور گیروا ہے۔

دوسرے دور میں یہ لوگ تانبے اور ٹن کا مرکب بنانے لگے تھے۔ سوتیوں کی لڑیاں تیار کرنے لگے تھے اور خواتین نے بالوں کے مختلف سٹائل اپنانا شروع کر دیے تھے۔ ان کے یہاں ظروف سازی بھی اسی دور میں شروع ہوئی تھی۔ اسی دور میں سیپیوں سے [illegible] ہوا تانبے کی ڈرل ملی ہے اور دنیا میں کسی زندہ انسان کے دانت میں ڈرل کے ذریعے سوراخ کرنے کا عمل بھی سب سے پہلے یہاں ہوا۔ یہاں سے کئی لڑیوں والے وہ ہار بھی ملے ہیں جو بدخشاں میں تیار ہوتے تھے جس سے یہ اندازہ قائم کیا گیا ہے کہ دوسرے دور کے آخر میں بدخشاں کے ساتھ اس کے تجارتی تعلقات استوار ہو چکے تھے۔

مہرگڑھ جب اس تیسرے دور میں داخل ہوتا ہے جو 4800 سے 3500 ق م کا ہے تو تجارت پر اس کی توجہ زیادہ ہو جاتی ہے مگر [illegible] کے بعد یہ شہر بہت آہستہ زوال پذیر ہونا شروع ہو جاتا ہے اور 2600 سے 2000 ق م کے درمیان ویران ہو جاتا ہے۔ اس شہر پر کسی نے حملہ نہیں کیا اور نہ تباہی کی جیسی کہ دوسرے ادوار میں [illegible] کر کے قائم کیا جاتا تھا بلکہ یہاں کے موسمی حالات نے لوگوں کو نقل مکانی پر مجبور کیا۔ بلوچستان میں گرمی بڑھتی چلی گئی اور خشک ہوتا چلا گیا تو پیداواری صلاحیت متاثر ہونے لگی۔ پھر بھی یہاں کے لوگوں نے کوشش کی کہ وہ اس علاقے کو چھوڑ کر نہ جائیں۔ ان میں سے کچھ لوگ [illegible] یا 1900 ق م تک یہاں رہے پھر دریائے سندھ کے کنارے ہڑپہ کی طرف چلے گئے اور 800 ق م تک اس بستی کو آباد رکھا۔

مہرگڑھ کی بستی کا آغاز پتھر کے زمانے کے ساتھ ہوا ہے اور پتھر کا یہ زمانہ انسان کی زندگی میں ایک انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس دور میں وہ پتھر کے [illegible] چکا تھا اور اس کی ساری توجہ جنگلی درندوں اور جانوروں سے بچاؤ پر مرکوز تھی۔ پہلے یہ خیال کیا جاتا تھا کہ یہ شہری دنیا [illegible] کے قدیم

[illegible] سے ساحل کے شہر ولی پور کے قریب [illegible] میں جو آثار دریافت ہوئے وہ [illegible] کے ہیں کہ

وہاں پھر کافی [illegible] 0700 ق م میں شروع ہو چکی تھی مگر [illegible] سے کوئی تین [illegible] سال پہلے تک

[illegible] کے [illegible] میں کوئی شہر یا بستی تعمیر ملی اور جو ملی ہے وہ کم سے کم 5000 ق م میں آباد ہوئی ہے۔

چونکہ [illegible] کا شکار [illegible] مشرق وسطی میں [illegible] سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ

[illegible] شکاری مسلسل حرکت میں رہتے تھے یعنی خانہ بدوش تھے اور کسی ایک جگہ پر [illegible] تک ہی قیام

کرتے تھے [illegible] نسل [illegible] کی مثال کے علاقے [illegible] سے ملنے والے آثار [illegible] بات

[illegible] یہاں 11500 ق م میں کاشتکاری شروع ہو چکی تھی۔ اب بات یوں بنتی ہے کہ

[illegible] علاوہ [illegible] علم [illegible] سے [illegible] تھے [illegible]

[illegible] سے [illegible] ان [illegible] 7000 ق م کے

[illegible]

(Robert [illegible]) [illegible] (Raphael Pumpelly) [illegible]

[illegible] (Lewis Binford) [illegible] (Carl Sauer) [illegible] (Braidwood) [illegible]

[illegible] (David Rindos) [illegible] (Kent Flannery) [illegible] اپنے اپنے انداز میں اتفاق

سے کچھ بیان کیا ہے [illegible] معلوم ہوتا ہے کہ [illegible] دور جو 20000 ق م میں شروع ہو کر

11000 ق م میں ختم ہوا [illegible] کے بعد خشک سالی کا جو دور [illegible] سے اس خوب خطرناک [illegible] نتیجے

[illegible] مجبور ہو گیا [illegible] گروہ [illegible] شکار [illegible] پہلے سے [illegible]

[illegible] فصل [illegible] ایک [illegible] دوسری [illegible] منتقل [illegible] یہ بات [illegible]

[illegible] چلتا ہے کہ خشک سالی سے جنگل [illegible] اور [illegible]

سے [illegible] کے پاس [illegible] سے [illegible]

[illegible] شکار [illegible] کاشت [illegible]

[illegible]

[illegible] نتیجہ [illegible] جانتے تھے [illegible]

[illegible] پہلے [illegible] تھے مگر [illegible] سالوں [illegible]

[illegible] حال ہی میں چٹانوں میں [illegible] ہیں جو 14,000 [illegible] کے [illegible] سے ملی ہے
[illegible] ظروف سازی صرف [illegible] قبروں کو [illegible] سے ہوتی تھی۔ [illegible]
میں [illegible] تو انہیں برتن بنانے نہیں آتے تھے۔ [illegible] بنائے [illegible]
(Bitumen) [illegible] دیتے تھے، [illegible] تارکول جیسا [illegible] 350 [illegible]
حرارت پر [illegible] اس طرح [illegible] اس قابل ہو جاتی تھیں کہ ان میں پانی لایا جا سکے اور دوسری
چیزیں ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جائی جا سکتی تھیں۔ یہ لوگ [illegible] شکار [illegible] تھے [illegible]
جانوروں کا شکار کرتے [illegible] جنگل سے [illegible] تھے [illegible]
جن میں گندم، جو اور دالیں شامل ہوتی تھیں۔

اس مقام سے [illegible] لوگ [illegible] تھے انہوں نے [illegible] تھیں [illegible]
[illegible] مصنوعات بنائے اور دوسرے [illegible]
دور تک [illegible] ہوتی تھی [illegible] ہوتی تھی [illegible]
[illegible] استعمال کرتے تھے [illegible]
[illegible] اب تک [illegible] ہو چکی ہیں [illegible]
[illegible] سمجھتے ہیں [illegible]
[illegible]
[illegible] جاتے ہیں [illegible]
کی [illegible] ہو جاتی ہے، جس طرح [illegible]
متعلق یہ خیال کیا جاتا ہے کہ [illegible] عربی [illegible]
[illegible] تصویری [illegible]
[illegible] انسان [illegible]
شروع ہوا تو تصویریں [illegible] چلی گئیں اور ان میں سے مختلف [illegible]
[illegible]
[illegible]

تسلیم کر لیے تھے بلکہ ان کے علمی خزانے کو بھی جلا کر راکھ کر دیئے تھے۔

آج دنیا میں اگرچہ بیشمار زبانیں بولی جاتی ہیں مگر ان میں صرف چھ ہزار زبانیں ہیں، چنانچہ اس وقت زبانوں کی جانکاری ایک باقاعدہ علم بن چکا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ کون سی زبان کس کس راستے سے گزر کے آج کے مقام تک پہنچی ہے۔ یہاں اس بات کو بیان میں لکھنا ضروری ہے کہ دو ہزار سال پہلے جب سنسکرت کو قوت گویائی حاصل ہوئی تو اس کے ساتھ دو ہی زبانیں وجود میں آنے لگی تھیں، پھر جب فتوحات کا سلسلہ شروع ہوا تو فاتحین نے مفتوحین کی بولی کو دبا دیا مگر کچھ الفاظ مفتوحین کے بھی ان کی بولی میں شامل ہو گئے یوں زبانوں میں سے زبانیں نکلتی چلی گئیں۔

براہوئی کی داستان یہاں ختم نہیں ہوتی بلکہ یہاں سے شروع ہوتی ہے۔ اب بلوچستان میں براہوئی کے باشندے براہوئی کے نام سے پہچانے جاتے ہیں۔ بلوچستان میں رہنے والی شخصیں مولا علی، جنگل مری، محمد شاہی، مینگل، بزنجو، محمد حسنی، رودینی، جنگل، لانگو وغیرہ قبائل ہیں جو براہوئی اور بلوچی دونوں زبانیں بول سکتے ہیں۔ براہوئی بڑی تعداد میں کراچی میں بھی آباد ہیں اور بلوچی، براہوئی کے ساتھ ساتھ سندھی بھی بول لیتے ہیں شمالی ہندوستان میں صرف بلوچستان ہی ایک ایسی جگہ ہے جہاں دراوڑوں نے خود کو زندہ اور قائم رکھا ہے۔ شمالی ہندوستان کے باقی علاقوں کو یہ لوگ خالی کر چکے ہیں۔

◆◆◆

اردو افسانے کے رجحانات کا مختصر جائزہ

طاہر نقوی

افسانے کا تخلیقی عمل ... سے شروع ہو کر قاری کی تفہیم پر ختم ہوتا ہے۔ اگر افسانہ مقصد ہے تو اس کا محور کردار رہتا ہے اس سے تخلیق اور فکر کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ وہ وقت یا مکان کے حدود سے آزاد ہو جاتا ہے ... کو اپنے کرداروں کے اتنے قریب ہو کر دیکھنا چاہیے کہ جب اصل زندگی میں اُن کرداروں سے ملاقات ہو تو وہ محتاجِ تعارف نہ ہوں۔ افسانے میں زبان کو کنٹرول کر کے دوسرے عناصر واقعات اور کرداروں کی کہانی بنائی جاتی ہے۔ یوں اس کے موضوع کا ارتقاء کردار اور واقعات کے سہارے ہوتا ہے۔ افسانے کی یہ ہیئت نظام کی کسی صورتِ حال کو بیان کرتی ہے اور نتیجے کے طور پر قاری اور افسانہ نگار کا فکری تصادم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے جب کوئی افسانہ ناقابلِ فراموش بن جاتا ہے۔

افسانوی نظم کی ہیئت شاعری میں نظم کی ہیئت سے مختلف ہوتی ہے۔ شعر میں نظم عام سی بات ہے جبکہ افسانے میں ایسا نہیں۔ افسانہ ترین موزوں ... ہے جو معاشرے کی تبدیلی سے ہم آہنگ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں معاشرتی حیات کی تبدیلی اپنی ہیئت کے ساتھ ہی ہے۔ ... افسانے کی بنیاد ... مغربی ترغیب اور ... افسانے کے کرداروں سے باہم تصادم سے مل کر افسانے کا وحدتِ تاثر قائم ہوتا ہے

افسانہ ابھی صنفِ ادب ہے جس پر ایک صنف کی تجربات ہوئے ہیں۔ چنانچہ خود اردو افسانہ بھی ابتدائی شکل سے لے کر موجودہ عہد تک کئی تبدیلیوں سے گزرا ہے ... اس صنف کی مقبولیت کے سبب ہوا۔ اگر اردو کی ابتدائی طلسماتی کہانیوں اور داستانوں سے صرفِ نظر کیا جائے تو یہ کہنا درست ہوگا کہ پریم چند کے افسانوں نے اردو کے مختصر افسانے کو بنیاد فراہم کی۔ اگرچہ اردو افسانے کا ... ہے

تاہم مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ پریم چند نے افسانے کے جو خد و خال مقرر کیے، اردو افسانے کی فارم میں اب تک جو تبدیلی ہوئی وہ افسانہ نگار نے محض اپنے دور کے حالات کے زیر اثر اپنی تخلیقی صلاحیت سے کی۔ البتہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ افسانے کی ہیئت اور مزاج کا مسئلہ پیچیدہ ہوتا چلا گیا اور یوں اردو افسانے نے کئی راہیں لیں۔

1936ء اردو افسانے کی تاریخ میں اہمیت اختیار کر گیا۔ اسی برس افسانے کے خد و خال سامنے آئے اور کئی راستے متعین ہوئے۔ جس برس اردو میں تحریک "انجمن ترقی پسند مصنفین" کے زیر اثر حقیقت پسند افسانہ لکھا گیا۔ اس افسانے کو بلاشبہ بہت مقبولیت حاصل ہوئی تاہم اس میں اختلاف کی گنجائش نکلتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب کسی نظریے کی بنیاد پر لکھا جاتا ہے وہ تخلیقی نہیں بلکہ عارضی ہوتا ہے اور اس میں نعرہ بازی زیادہ ہوتی ہے۔ مگر اس دور میں بلاشبہ اردو کے اہم اور شاہکار افسانے تخلیق ہوئے۔ افسانوی مجموعہ "انگارے" اس دور کا ثابت ہوا۔ اس مجموعے میں شامل کہانیاں مغربی فن اور مشرقی سماجی زندگی کا امتزاج ہیں۔ کم و بیش اسی زمانے میں افسانے میں شعور کی رو کا طریقہ شامل ہوا۔ افسانے کی یہ تکنیک، کردار نگاری اور نفسیات سے متعلق ہے۔ یہ تکنیک افسانے میں بعد تک استعمال کی جاتی رہی۔

سیاسی، معاشی، معاشرتی اور سماجی تبدیلی نے افسانے کو بہت متاثر کیا۔ 1947ء میں برصغیر کی تقسیم کے نتیجے میں اردو افسانہ زیادہ سرگرم رہا۔ جس افسانے میں اردو کے بہترین اور منفرد افسانے تخلیق کئے گئے۔ ان میں خاص طور پر طنزیہ عنصر نمایاں رہا۔ معاشرے اور سیاست کی خامیوں کی نشاندہی کی گئی۔ ادب کا یہ استحکام اور انتشار سے گہرا تعلق ہے۔ جب ملک میں امن و امان اور خوشحالی کا دور دورہ ہوتا ہے تو ادب بہت کم تخلیق ہوتا ہے۔ اس کے برعکس انتشار، بد امنی اور بے چینی کی کیفیت سے ادب زیادہ اور معیاری پیدا ہوتا ہے۔ افسانے میں کوئی تحریک یا اسلوب بھی آتا ہے مگر کوئی اسلوب افسانے سے مکمل طور پر یکایک ختم یا غائب نہیں ہوتا۔ ہاں وقت آتا ہے جب ساتھ ساتھ کسی نئے اسلوب کا چرچا ہونے لگتا ہے۔ ترقی پسند افسانے کے بعد 1960ء میں علامت اور تجرید کا عمل دخل ہوا۔ ملک میں کئی بار مارشل لاء کے تسلط کے نتیجے میں اظہار پر پابندی لگی اور تخلیق کار اپنے انداز میں لکھنے پر مجبور ہوئے۔ میرے نزدیک افسانے میں علامت اور تجرید کا استعمال خوف کی نشاندہی کرتا ہے۔ تاہم اس وقت اس علامت

اور تجریدی افسانے کی حامی [illegible] ہیں۔ جس [illegible] کہے گئے کہ [illegible] واقعے کا اصل اسلوب بھی

ہے۔ ان دونوں میں سے [illegible] شان ہوئے جو علامت کی [illegible] رکھتے تھے، وہ تجریدی۔ انہوں نے

الفاظ سے [illegible] کر کے مقصد سے قاری کو [illegible] سیاسی اور ٹیکنالوجی [illegible] کے اس دور کی

قاری [illegible] جو بچا ہے [illegible] کی [illegible] الفاظ [illegible] سے پیدا [illegible] تھے اور اس سے

میں [illegible] بھی [illegible] ہے [illegible] کو [illegible] کے مقابلے میں [illegible] دیا گیا۔ اس معاملے میں

بعض ادیبوں کا خیال تھا کہ افسانے میں [illegible] کی [illegible] نہیں رہی۔ بلکہ [illegible] شکل اور مختلف رکھی

[illegible] رہی۔ [illegible] نے اس [illegible] تسلیم کیا [illegible] بہائی سے دلچسپی رہی [illegible] بھی ہے [illegible]

[illegible] سے علامت کو [illegible] تک پہنچنے کا محض ذریعہ ہوتی ہے [illegible]

[illegible] علامت نگاری [illegible] قاری [illegible] کا

[illegible] 1970ء [illegible] سے افسانے

[illegible] شروع ہوئی [illegible] قاری افسانے کی طرف [illegible] سے [illegible]

[illegible] صورت [illegible] کے جدید [illegible] موضوعات کو

[illegible] افسانے میں [illegible] کے [illegible] افسانہ اپنی [illegible] سے دو [illegible] جاتا ہے۔

1970 [illegible] افسانے کی تاریخ میں [illegible] ثابت ہوا [illegible] افسانے میں [illegible] افسانے [illegible]

[illegible] کا [illegible] ہوا۔

اس مرحلے پر [illegible] میں ایک [illegible] واقعہ [illegible] مشرقی پاکستان کی علیحدگی سے جو کی

[illegible] 1947ء میں

[illegible] تقسیم [illegible] مشرقی پاکستان [illegible] ہے [illegible] اس سانحے

کے بعد [illegible] وہاں سے ہجرت کرنے والوں میں سے بعض

[illegible] کی [illegible] کی طرف [illegible] اس سانحے پر

[illegible] افسانے [illegible] افسانہ نگاروں [illegible] طور

[illegible] تقسیم [illegible] افسانہ [illegible] جا سکی۔ یہاں

سے ہجرت کا [illegible] کی [illegible] جو [illegible]

ان کا فوری دور شامل رہا۔ ان کے افسانے محض جذباتی منظر نامے کا شاہکار ہوتے ہوئے۔ میری نظر میں یہ ساتھ 1947ء کے واقعے سے بڑی حد تک مختلف تھا۔ مگر یہ افسانے نہیں لکھے گئے۔

دیکھنے میں آیا ہے کہ اردو کے بیسیوں افسانے ... وہ اہمیت نہیں جو کسی سانحے یا واقعہ پر لکھے گئے۔ البتہ وہ واقع گزر جانے کے بعد ایسے افسانے کثیر الاہمیت کو چھوتے ہیں۔ اس امر کو اس طرح سمجھنا چاہیے کہ برصغیر کی تقسیم کے موضوع پر تخلیق کیے گئے افسانے اس علاقے کے لیے اہم ہو سکتے ہیں۔ باقی دنیا میں اس واقعے کی کوئی شناخت نہیں تھی اور نہ وہاں کے لوگوں کو اس سے کوئی جذباتی لگاؤ ہو سکتا ہے۔ چنانچہ افسانے کا موضوع آفاقی اور ہمہ جہت ہونے کے لیے ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کثیر تعداد قاری انگریزی کے افسانوں سے متاثر ہو کر یہ کہتے ہوئے پائے گئے ہیں کہ اردو افسانہ ابھی مغرب کے افسانے کی سطح تک نہیں پہنچ پایا۔ اس معروضی نقطۂ نظر سے ہٹ کر دیکھا جائے تو اردو افسانہ مغرب کے افسانے سے کسی طرح کم نہیں۔ بس اسلوب اور موضوع کے لحاظ سے یہاں ضرورت اس بات کی ہے کہ اردو افسانے کو مغرب کی زبانوں میں زیادہ سے زیادہ منتقل کیا جائے تاکہ دنیا اردو افسانے سے آگاہی اور اس کا حلقہ وسیع تر ہو۔ اردو افسانہ اپنے طلسماتی بیان، فرضی داستان، حقیقت پسندی، شعور کی رو، مزاحمت، علامت اور تجرید کے طویل سفر کے بعد اب آدمی کی اصل کہانی کی طرف لوٹ چکا ہے۔ اور یہ تخلیقی سفر پوری توانائی کے ساتھ رواں دواں ہے۔

***

افسانہ: بحیثیت صنفِ ادب

ایم۔ خالد فیاض

ادبی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اصناف کی شکست و ریخت اور نمو و نشوونما کا عجب تماشہ دکھائی دیتا ہے۔ اپنے اپنے ادوار میں پرشکوہ اصناف آئے دن وقت کے ساتھ ساتھ پیچھے ہٹتی گئیں۔ وسعت و بیان کے باعث کس طرح زمانے کے گھاٹ اترتی رہیں اور دوسری طرف ترقی اور ابتدائی دور کی کم مایہ اصناف کس طرح بالیدہ ہو کر بامِ عروج پر پہنچیں یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ یہ حقیقت روشن ہے کہ ادبی تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف اصناف ایک طرف معتوب ہو رہی ہیں تو دوسری طرف جنم لے رہی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ بعض اصناف پیدا ہونے کے کچھ ہی عرصہ بعد شیرخوارگی کے عالم میں مرتی دیکھی گئی ہیں اور بعض نے اپنی بھرپور عمر گزاری ہے، اور پھلی پھولیں کہ ایک زمانہ ان کا معترف ہوا۔ چنانچہ یہی بات تخلیق کار اور ادب کا بھی مقدر ہے۔ مطلب یہ کہ اصناف کی زندگی وقت اور حالات کے تقاضوں پر منحصر ہوتی ہے۔ کوئی صنف جب تک وقت کے تقاضوں کو نبھاتی ہے زندہ رہتی ہے اور جب اس میں ان تقاضوں کا ساتھ دینے کی قوت و صلاحیت نہیں رہتی تو زمانے کے گھاٹ اتر جاتی ہے۔ وقت کسی صنف سے کوئی رعایت برتنے پر راضی نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی صنف کے تاریخی کارناموں کو خاطر میں لاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ دورِ حاضر ادب کی بڑی بڑی اصناف مثلاً قصیدہ، داستان، تمثیل، مثنوی وغیرہ اپنے وجود کو قائم نہ رکھ سکیں۔ اب تو جدید عہد کا ادیب کبھی کبھار قصیدے کی ہیئت کا استعمال کرتا ہو تو ہو یا جا سکتا ہے لیکن یہی تمام تر تاریخی ہیئت کے باوجود آج یہ ممکن نہیں ہو سکتا۔ مولانا روم کی مثنوی معنوی کو دنیا کے عظیم ادب میں جگہ تو دی جا سکتی ہے مگر آج اس طرز پر مثنوی لکھنے کا خیال پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ اساطیر اور داستانوں پر جو اس عہد میں ... جیسے مفکر یا محقق کام کرے کے ان کی ... معنویت تو

بیان کر سکتے ہیں مگر داستان کی صنف کو دوبارہ زندہ نہیں کر سکتے۔ آج کون سی صنف تخلیقی امکانات کا اظہار بن سکتی ہے اس کا تعین مخصوص وقت اور عہد کرتا ہے۔

دوسری طرف ہم یہ بات یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آج جو صنف رائج ہے وہ عصر و وقت کے کسی نہ کسی تقاضے اور ضرورت کو پورا کر رہی ہے۔ مگر یہ بھی خاطر نشان رہے کہ ایک وقت اور ایک مکان میں صرف ایک ہی صنف حیات نہیں ہوتی۔ ایک زمان اور ایک مکان کے اندر متعدد اصناف سانس لے رہی اور زندگی کر رہی ہوتی ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ کوئی صنف تن تنہا زمان و مکان کے تمام تقاضوں کو پورا کر سکے۔ قدیم عہد میں کوئی ایک داستان ہوتی تھی جب کہ پیچیدہ انسانی رویے اور کشاکش حیات کے مظاہر اس قدر پیچیدہ نہیں تھے اور آج کے اس عہد میں کوئی بھی ایک صنف زندگی اور مسائل کے تمام متعلقات پر حاوی ہونے کا دعویٰ نہیں رکھتی کیوں کہ ہر صنف کا ایک دائرہ کار ہوتا ہے جس سے باہر یا اس سے ماورا اس کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جو صنف زمان و مکان کے جس عہد میں موجود ہے اس کی جگہ کوئی دوسری صنف نہیں لے سکتی چاہے وہ فنکار اس سے متعلق بڑا ہو یا چھوٹا کیوں نہ ہو۔

افسانہ (مختصر افسانہ) کی حیثیت صنف ادب اہمیت کا اندازہ ہم اسی بات سے لگا سکتے ہیں کہ دیگر اصناف میں جو اب داخل ہو رہی ہے شک نہیں کہ جب اصناف میں افسانہ کے وجود کا جواز دیا جا سکتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ اب شاعری یا ناول کی جگہ کسی اور صنف نے لینے میں بھی دقت ہوئی کیوں کہ شاعری اور ناول بھی افسانہ کی جگہ پہلے سے موجود ہیں۔ بدرستی کہ انسان کی جس جذباتی اور احساساتی ضرورتوں کو شاعری پورا کر سکتی ہے وہ ادب کی کسی اور صنف تخلیقی اور وفاقی پہلوؤں کو اجاگر کرکے تسکین کا سامان فراہم نہیں کر سکتی کہ افسانہ اس کا متبادل ہو نہیں ہو سکتا مگر افسانہ اپنے فریم میں انسان کی جس جذباتی حظ کا اہتمام کرتا ہے اور بیک وقت جس طرح اس سے حساس فنی اور تخلیقی پہلوؤں کو شدت سے متاثر کرتا ہے شاعری اور ناول دونوں اس سے محروم ہیں اور اسی لیے یہ کہا گیا کہ "فن نے کا خود اپنا وجود اس لحاظ میں ہے کہ وہ شاعری نہیں ہے۔ (1)" اور یہ جو ہر صنف پر صادق آتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا خود اپنا وجود اس لحاظ سے ہے کہ وہ افسانہ یا ڈرامہ نہیں ہوتا یا فکشن کا اپنا وجود اس لحاظ میں ہے کہ وہ شاعری نہیں ہوتی

وغیرہ وغیرہ۔

فکشن کی اصناف ہونے کے ناطے افسانے کا تقابل ناول سے ضرور ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے کہ تقابل وہ وسیلہ ہے جس سے کسی صنف کی تعریف اس کی حدود اور ماہیت کا تعین کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے لیکن تقابل کرتے ہوئے وہ ناقدین جو صرف کیا انہی پہ اتر آتے ہیں اور کسی ایک کی فتح اور کسی دوسرے کی شکست کو ہی تقابلی مطالعے کا حاصل سمجھتے ہیں وہ اصناف کے ساتھ بڑی زیادتی کرتے ہیں۔ تقابل تفہیم کا وسیلہ ہے۔ داستان کے درمیان جنگ و جدل و معرکے کی فضا قائم کرنا اس کا مطالعاتی منصب ہرگز نہیں ہے۔ تقابلی مطالعے سے دو اصناف (یا دو شعری یا ادبی وغیرہ) میں افتراق و اشتراک کی حدود سامنے آ جاتی ہیں۔ اس طرح دونوں اصناف کی اپنی اپنی حدود اور دائرہ کار متعین ہوتا ہے جو صنف کی تفہیم اور تعریف کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

افسانے کے بارے میں بڑی ایک بات یہ ہے کہ یہ ناول کی تشکیلی صورت سے یا اس کی ابتدائی شکل سے وجود میں آیا۔ جو بیسویں صدی میں لکھے جانے والے اس اصناف تک ناول ہی کی ایک مختصر شکل تھا اور صرف اختصار کے باعث اس میں اور ناول میں کوئی فرق تھا اور کوئی فرق نہیں تھا لیکن جلد ہی افسانے نے اپنے خد و خال متعین کیے اور ناول سے بہت قریب ہوتے ہوئے بھی بہت دور ہو گیا۔ اس نے زندگی کے ایک پہلو سے اپنا تعلق جوڑا اور اسی میں وحدت اور پہلو داری کی کوئی سمت نہیں تھی لہٰذا اختصار میں بھی معنویت کی ایک صورت پیدا ہو گئی کچھ کہہ کر بہت کچھ کہہ دینا اس کے فن کی بنیادی خصوصیت ٹھہری۔

افسانہ نگار اپنے مقصد میں زندگی کے ایک پہلو کا انتخاب کرتا ہے جو ایک بہت مختصر کینوس پر ہی اجاگر کر سکتے ہیں اور یہی وہ نکتہ ہے جس پر غور اور توجہ کی ضرورت ہے کہ یہی بات ناول کی موجودگی میں افسانے کے وجود کا بنیادی جواز ہے۔ زندگی کے ایسے مراحل اور حقیقتیں ایسی ہیں جو صرف افسانوی صورت ہی میں منکشف ہوتی ہیں دوسری اصناف اور انہیں ان کے اظہار کے لیے مناسب پیرایہ اختیار نہیں کر سکتیں۔

اگر ناول کو افسانے پر فکشن کے حوالے سے فوقیت دی جائے تو اس کا بنیادی سبب زیادہ وسیع سپیس جس کی وجہ سے کرداروں کا ہجوم، واقعات کی کثرت اور زمان و مکاں کی وسعت نظر آتی ہے تو پھر

ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نسیم حجازی کے ناول "جحوف" سے زیادہ ادبی اہمیت رکھتے ہیں اور ہم اس بنیاد پر کہہ سکتے ہیں کہ نسیم حجازی "جحوف" سے بڑے ناول نگار ہیں لیکن یہ بات کس قدر مضحکہ خیز ہے اس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ایک تیسرے درجے کے ناول نگار کا پہلے درجے کے افسانہ نگار سے تقابل کر کے اپنی مرضی کے مطابق نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے لیکن اس سے یہ بات واضح ضرور ہو جاتی ہے کہ محض کسی صنف کے کینوس کا پھیلاؤ ادب میں اس وقت تک بڑے پن کا باعث نہیں بنتا جب تک اسے برتنے والا فن کار بڑا نہ ہو۔ بہرحال ہم ایک دوسری مثال کی طرف آتے ہیں۔ گورکی کو لیجیے جس کی شہرت بطور ناول نگار کسی شک و شبہ سے بالا ہے اور "ماں" میں ان کا شاہکار مانا جاتا ہے لیکن کیا بطور افسانہ نگار ان کی اہمیت کا انکار کیا جا سکتا ہے؟ جن لوگوں نے ان کا افسانہ "ایک عورت اور چھبیس مرد" پڑھ رکھا ہے وہ خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ یہ افسانہ گورکی کے ناول "ماں" سے کسی طور کم درجے کی تخلیق نہیں بلکہ اگر ہم [illegible] تو شاید "ماں" [illegible] علی کے ناول "جہم در جہم" اور "بیچاری نادان" کے مقابلے [illegible] کے افسانوں کے موضوعات [illegible] کے [illegible] سے لیکن [illegible] کے تمام مسائل جیسے ناولوں کا موضوع بنے لیکن [illegible] "ایک عورت اور چھبیس مرد" [illegible] کی بھی افسانے کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ [illegible] "Town" کا مجموعہ [illegible] جیسے ناول کا مجموعہ [illegible] سے کامیاب ترین ناول لکھنے کے بعد خود [illegible] اور انہیں صرف [illegible] کے واقعاتی تبدیلی نہ کرتا تو [illegible] "K" نے [illegible] کے بجائے [illegible] یہ بات نہیں کہی تو اس کے افسانے "مسوزوس" کو کبھی نظر انداز نہیں کر سکے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک کامیاب ناول نگار کو [illegible] ضرورت ہے جو [illegible] سے افسانے لکھواتی [illegible] یہ بات ہے جو بعض بڑے لکھنے والے ناول نگار [illegible] سے افسانے لکھواتی ہے؟ [illegible] اور [illegible] کے علاوہ [illegible] اظہار سے مجبور ہو جاتا ہے؟ ایک عورت اور چھبیس مرد میں کیا بات ہے جو "ماں" میں نہیں تھی؟ ناول میں [illegible] سب کچھ بیان ہو سکتا ہے زندگی کو تمام تر وسعتوں کے ساتھ دکھایا جا سکتا ہے

طرح کے کردار اکٹھے ہو سکتے ہیں؟ ناول نگاروں پر مجبور رکھنے والے تخلیق کاروں کو اس کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ جو بات افسانے کی صنف میں ادا ہو سکتی ہے وہ ضخیم صنف ہونے کے باوجود ناول میں ادا نہیں کی جا سکتی۔ ناول ہم پر جو حقیقتیں اور دنیائیں منکشف کرتا ہے اور جس مجموعی تاثر کو ابھارتا ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ لیکن یہ بھی ہے کہ ناول اس حقیقت کو بیان کرنے یا اس تاثر کو ابھارنے سے قاصر ہے جو افسانہ ابھار سکتا ہے۔ "ایک عورت اور ہزار چہرے مرد" میں زندگی اور سماجی نفسیات کی جس حقیقت کو جس انداز سے آشکار کیا گیا ہے وہ ناول میں ممکن ہی نہیں۔ موپساں کے "دی نیکلس" میں جو باریک نکتہ سمجھایا گیا ہے وہ ناول کے فارم میں کبھی بار نہیں پا سکتا۔ موپساں تو خیر افسانہ نگار ہی تھا مگر ٹالسٹائی اگرچہ اس افسانے کو ناول کی شکل دینے کی کوشش کرتا تو اس بات سے وہ بھی آگاہ تھا کہ بات نہیں بن سکتی تھی۔ لہٰذا ہم اگر ایک طرف دوستوئیفسکی، ٹالسٹائی، ترگنیف، فلابیئر، ڈکنز، ہرمن میلول، گارشیا مارکیز، ہنری جیمز، جیمز جوائس جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات سے روشنی لیتے ہیں تو دوسری طرف موپساں، چیخوف، کیتھرین مینسفیلڈ، ایڈگر ایلن پو، او ہنری، ہاتھورن جیسے مختصر افسانہ نویسوں سے بصیرت حاصل کرتے ہیں اور اسی لیے ہمیں ادب کی دنیا میں گوگول، کافکا، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ورجینیا وولف، سارتر، کامیو اور ہرمن ہیسے جیسے فن کار ملتے ہیں جو بیک وقت ناول نگاری اور افسانہ نویسی سے کام لیتے ہیں کیوں کہ وہ اس بات کا ادراک رکھتے ہیں کہ ہر دو اصناف کے اپنے تقاضے ہیں اور جو تقاضا ایک صنف پورا کر سکتی ہے دوسری نہیں کر سکتی۔ ہمارے ہاں اس کی بڑی مثال پریم چند کا "کفن" ہے۔ پریم چند نے جو انکشاف "کفن" میں کیا ہے وہ "گئودان" میں نہیں ہو سکا تھا۔

اسی لیے افسانہ اور ناول بہت سے فنی عناصر کے اشتراک کے باوجود الگ الگ اصناف ادب ہیں اور ان دونوں میں فرق محض ضخامت یا حجم کا نہیں ہے بلکہ مزاج کا فرق ہے جو افسانے کو افسانہ اور ناول کو ناول بناتا ہے کیوں کہ بہت سے ایسے ناول ہیں جو مختصر ہوتے ہوئے بھی ناول ہوتے ہیں اور بہت سے ایسے افسانے ہیں جو کائنات کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اصل میں افسانہ اختصار کی پابندی کرتا ہے اور اختصار کا تعلق ضخامت کی کمی سے نہیں ہے بلکہ اصطلاحی معنوں میں

"اب اختصار کا مطلب ہو گیا ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی بات کو بچا رکھی ...

تک پہنچا سکے یا نہیں؟ کیا تمام غیر ضروری امور و مکالمات اور کوائف
چھانٹ دیے گئے ہیں اور صرف وہی افراد باقی رہ گئے ہیں جن کی موجودگی
مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے؟ یہاں یہ بھی ملحوظ رکھا جائے
کہ اس غایت کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجزا
و اوصاف حذف تو نہیں کر دیے؟" (2)

اس میں شک نہیں کہ اختصار اور تاثر کی شدت وہ بنیادی اوصاف ہیں جو فنی سطح پر ناول اور افسانے کے درمیان خط فاصل کھینچتے ہیں کیوں کہ افسانے میں جو اختصار، گٹھاؤ اور گہرائی ہوتی ہے وہ بالعموم ناول میں نہیں ہوتی (ناول میں بھی ایک طرح کا اختصار ہوتا ہے خاص طور پر جدید ناول اختصار کی طرف مائل ہے جس پر بحث آگے آئے گی)۔ پھر یہ کہ "افسانے کے اختتام پر کسی خیال، فکر، تجربہ یا جذباتی ردعمل کی جو صورت ہوتی ہے وہ اس شعور کے نتیجے میں جو تاثر سامنے آتا ہے یہ سب کچھ ناول میں مفقود ہوتا ہے۔" (3) چوں کہ افسانے کا اختصار اس کے موضوع اور تاثر کی شدت کو بڑھانے کا موجب ہوتا ہے لہٰذا لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ کوئی لفظ، کوئی واقعہ، کوئی کردار، کوئی مکالمہ یا صورت، غیر ضروری اور غیر متعلقہ افسانے میں شامل نہ ہونے دے جس سے طوالت کا احساس ہو۔ اختصار کی اس صفت کو ارسطو نے المیہ اور رزمیہ کے درمیان فرق کرتے ہوئے بھی سراہا ہے۔ وہ لکھتا ہے

"مجتمع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے بہ نسبت طولانی اور بہت زیادہ وقت
لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہو سکتا مثلاً اگر سوفوکلیز کے
ڈرامے 'ایڈی پس' کے طول کو 'ایلیڈ' کے برابر بڑھا دیا جائے تو اس میں وہ
لطف نہیں رہے گا۔" (4)

یہاں ہر سطح سے یہ سوال ضرور پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر "ایلیڈ" کی طوالت کو "ایڈی پس" کے برابر گھٹا دیا جائے تو کیا اس میں لطف رہے گا؟ مطلب یہ ہے کہ طوالت کی کمی بیشی کا تعین صنف کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ ارسطو جس طول کو "ایڈی پس" کے لیے بے لطفی کا باعث سمجھ رہا ہے وہ "ایلیڈ" یا کسی دوسرے رزمیہ کے لیے ناگزیر اور باعث لطف ہے۔ یعنی طوالت جب کسی تقاضے کو نبھانے کے

لیے ہوتا تو فنی طور پر وہ قابلِ اعتراض نہیں ہوتی اور وہ بے لطفی کا باعث بھی ہے اور اگر اس سے لطف نہیں آتا تو یہ اس صنف کا قصور نہیں۔ آپ کی بدذوقی کا ثبوت ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ "آنا کارینینا" میں تفصیلات کا بیان بے لطف ہے۔ اگر کوئی ان تفصیلات کا ناول کے اصل واقعات سے نامیاتی رشتہ تلاش کرنے سے قاصر ہے تو یہ قصور اس کا ہے۔ کسی ناول میں تفصیلات کا بیان بہ طور صنف غیر ضروری نہیں ہوتی وہ اپنا جواز رکھتی ہے۔ (یہاں فنی سطح کے بڑے ادبی ناولوں کی بات ہو رہی ہے)۔ ناول کی وسعت اور موضوع کے پھیلاؤ کا تقاضا ہوتا ہے کہ ایسی تفصیلات بیان کی جائیں جو ناگزیر ہوں۔

افسانہ (مختصر) کے فن کا انیسویں صدی کے آخر میں آغاز ہوا۔ اس لیے اس کے آغاز کا رشتہ صنعتی انقلاب کے ساتھ جڑتا ہے جس نے انسانی صورتِ حال کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ ایک خیال یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کی وجہ سے زندگی میں جو تیز رفتاری آئی اور اس کی وجہ سے وقت کی کمی کا جو احساس پیدا ہوا اس نے مختصر افسانے کے فن کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ہیو والپول کے خیال میں

> "مغرب کی شاہراہ تاریخ کے ماحصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور رونما پذیر ہوا اس کے نتیجے میں اور بالخصوص نچلے متوسط طبقے میں شرح خواندگی بڑھی، ساتھ ہی ان کی معاشی حیوانی و نفسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد جو فاضل رقم (اور وہ خال خال ہی ہوگی) کے بعد ان کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اس میں ناول جیسے طویل بیانیے کے لیے نہ تو دل جمعی میسر آ سکتی تھی اور نہ وقت۔" (5)

اس خیال کو ایک حد تک درست کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے آخر تک انسان صنعتی انقلاب کی وجہ سے کافی مصروف ہو گیا تھا اور اس کے پاس فرصت کے لمحات اب بہت کم تھے اس لیے اس کی جمالیاتی اور ذہنی تسکین کے لیے کسی ایسی صنف کا پیدا ہونا ضروری بھی تھا جس میں زیادہ وقت صرف نہ ہو اور اس صورتِ حال میں مختصر افسانے کی بنیاد بھی رکھی گئی لیکن ہم یہ بھی فراموش نہیں کر سکتے کہ اگر ایک طرف صنعتی انقلاب نے انسان سے فرصت کے لمحات چھین لیے تو دوسری طرف اس نے انسان کے مزاج کو بھی بدلا، اس کی ضروریات، اس کے تقاضوں کو بھی متاثر کیا اور انسان کے تجربات میں جو تنوع آیا، اس کی نظر میں جو وسعت پیدا ہوئی اس ادراک نے مختصر

میں جو تبدیلی آئی اس نے نئی نئی اصناف کو تخلیق کرنے میں زیادہ اہم کردار ادا کیا اور صرف نئی اصناف کو ہی تخلیق نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود اصناف میں ہیئت اور اسلوب کے نئے نئے تجربے کیے گئے اور انھیں نئے سانچوں میں ڈھالا گیا۔ اختصار اگرچہ افسانے کے ساتھ مشروط ہو گیا کیوں کہ یہ اس کا سبب الاسباب تھا لیکن ہم اگر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس دور کی تمام اصناف اختصار کو اپنانے لگیں۔ کہانی دی گئیں۔ اب "پرانا دور کر اور روف"، "کلیئرنٹ"، "آرتا کا رستہ" اور "دو دا چکر" جیسے ضخیم ناول لکھنے کا رواج ختم ہو گیا بلکہ "آدھے سائے"، "دی قافلہ"، "دی وئیر"، "نائٹ پاؤں"، "دی فرائل" اور "الکسسف" جیسے مختصر ناول معرضِ وجود میں آنے لگے۔ یوں بھی اگر ہم 'کہانی' کی ابتدا سے آج تک کی ارتقائی صورتوں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ یہ بتدریج اختصار کی طرف مائل رہی ہے وہ اس کے پیچھے مسائل کی تبدیلی اور تمدنی زندگی کا ہاتھ ہے۔ جیسے جیسے انسان دشت و دریا کی وسعتوں اور فطرت کی کشادہ فضاؤں کو چھوڑ کر تہذیب و تمدن کے حصاروں میں سمٹتا گیا ویسے ویسے کہانی کا کینوس اور قد بھی چھوٹا ہوتا گیا۔

بہرحال اس جدید اور صنعتی عہد میں ناول ایک طرف، شاعری میں بھی طویل اصناف ناپید ہوتی گئیں اور مختصر اصناف جلوہ گر ہوئیں۔ غرض یہ کہ جدید دور کا مجموعی تخلیقی رویہ قرار پایا۔ ان اصناف نے بدلتی ہوئی زندگی کے تقاضوں کے تحت نہ صرف "اختصار" کو ہی اپنایا بلکہ پرانی اور نئی اقدار کی کشمکش، پرانے رشتوں کی شکست و ریخت سے نئے رشتوں کی تشکیل اور زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدگی کو بیان کرنے کا ایک وسیلہ بھی جانا۔ مختصر افسانے نے اس زندگی کے ہر پہلو، تجربات اور انسانی زندگی کے جذبات و احساسات میں سے ان کا انتخاب کر لیا جن کا شاعری یا ناول اظہار کرنے سے قاصر نظر آتے کیوں کہ ناول اور شاعری کی متعدد اصناف اختصار کے باوجود اپنی بنیادی شعریات اور فنی لوازمات کے تابع رہیں جس کی وجہ سے وہ کئی نئے تجربات اور احساسات کو گرفت میں لینے اور ان کا احاطہ کرنے سے معذور تھیں جنھیں زیادہ بہتر انداز میں افسانہ بیان کر سکتا تھا کیوں کہ افسانے کی شعریات اسی دور کی مرتب کردہ تھی۔ جدید ناول اور افسانے میں فرق مسائل کے World View کا فرق نہیں ہے جیسے کہ ناول اور داستان میں ہے۔ افسانہ اور ناول میں فرق انسانی تجربوں اور جستجو کی مختلف نوعیتوں کے بیان کا ہے اور کیے افسانے نے اپنی شعریات اور

اصول وضع کیے۔ ہمیں افسانے کو اس تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے لہٰذا وہ ناقدین جو افسانے کو "قصے" کی پرانی روایت سے جوڑتے ہیں ان کی بات سے اتفاق مشکل ہے۔ روایت کے تسلسل اور کچھ عناصر کا در آنا بجا مگر حقیقت یہ ہے کہ فنی حیثیت سے ایک بالکل نئی ادبی صنف ہے جو روح جدیدیت کی کا اظہار ہے۔ ہمیں ایلزبتھ بوون کی اس رائے سے قطعاً انکار نہیں جو اس نے اپنی کتاب The Faber Book of Modern Stories کے پیش لفظ میں رقم کی ہے کہ "افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔" (6)

اب سوال یہ بھی ہے کہ اس نئے کا یہ جدید فن کیا ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہے؟ اور ہم کن معنوں میں سے جدید قرار دے رہے ہیں؟ اس کے لیے چیخوف کا ایک اقتباس دیکھنا ضروری ہے۔ یہ اقتباس اس کے ایک خط کا ہے جو اس نے ایک افسانہ نگار کی کہانی پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا تھا۔ وہ لکھتا ہے

> "تمہارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دے۔ تمہارے افسانوں میں ہنرمندی بھی پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی احساس بھی لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتا ہے۔ ایک پتھر سے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے جائیں جو چہرہ نہیں ہیں۔" (7)

اگر غور کریں تو چیخوف دو باتیں بالکل واضح کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا نام ہے اور دوسرا یہ کہ غیر ضروری اور غیر متعلقہ اجزا کو الگ کر دیتا ہے جو چیز تراشی گئی ہے اس کے خدوخال بالکل واضح نظر آ جائیں۔ اسی لیے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اختصار اور وحدت تاثر افسانے کا بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر افسانے کی شناخت ممکن نہیں۔ چاہے کسی فن نے میں پوری کائنات کیوں نہ سما جائے اگر اس نے جامعیت کے ساتھ اسے سمویا ہے اور تاثر کی وحدت کو مجروح ہونے نہیں دیا تو وہ افسانہ ہے اور سب سے بڑی بات یہ کہ بظاہر وہ غیر معمولی باتیں، اشیاء، حرکات، معاملات وغیرہ جنہیں معمول میں قابل اعتنا نہ سمجھا جائے، افسانہ نگار ان کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور نہ صرف متوجہ ہوتا ہے بلکہ انہیں غیر معمولی بنا کر ان کی اہمیت کو منوا لیتا ہے۔ شاید اسی لیے ہم ان

جیمز افسانے کو "خوب صورت چٹکلے، دل چسپ اور مشابہ بیزہ" (8) تصور کرتا ہے۔ لہٰذا کچھ ناقدین جب افسانے کو ادب اور آرٹ میں ہی شامل نہیں سمجھتے تو حیرت ہوتی ہے مثلاً محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

"اس دوران افسانہ مختصر ہو یا طویل یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری، موسیقی کا لیکن ہمارا افسانہ خواہ مخواہ گیتوں کے ساتھ فن کی طرف ادب کے چکر میں پڑا ہوا رہا ہے۔" (9)

اور شمس الرحمٰن فاروقی تو افسانے کو بہت سی وجوہ کی بنا پر فروعی، چھوٹی اور غیر اہم صنفِ ادب قرار دیتے ہیں اور ان میں سے ایک وجہ وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ

"بڑی صنف تو وہ ہے جو بیک وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے کہ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ بہت سے تجربات ہو سکیں۔ ایک آدھ یا تھوڑا بہت عالم ہو اور بس۔" (10)

جب کہ دوسری طرف ایسے ناقدین بھی ہیں جو ناول کو بھی آرٹ میں شامل نہیں کرتے اور یہاں وجہ اس کے پھیلاؤ کی وسعت بن جاتی ہے اور وہ یوں کہ فنونِ لطیفہ کے اصول و ضوابط ناول کی طوالت کے باعث اس پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں۔ اسی لیے ورجینیا وولف جیسی ناول نگار جو خود بھی ناول کے میدان میں مختلف تجربات کرتی رہی اور اس کی ہیئت اور اسلوب میں انقلابی تبدیلیاں لا رہی تھی کہ اس کے دور کے دوسرے ناول نگار بھی اس صنف میں نئے نئے تجربات کرتے رہے لکھتی ہے

"یوں تو ناول نے اپنے مقابل میں انسان کے ہزاروں معمولی احساسات جگائے ہیں لیکن ایسے ناول کو آرٹ سے وابستہ کرنا فضول بحث ہے۔ آج تک کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے اس لیے اس کا بھی جائزہ لینا چاہیے۔۔۔" (11)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی افسانہ اور ناول آرٹ اور فن نہیں ہیں؟ محمود ہاشمی کے بقول ادب میں بھی شامل نہیں ہیں؟ اور اگر افسانہ اور ناول ادب نہیں ہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟ جواب یہ ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ ناول اور افسانہ فن بھی ہیں اور ادب بھی لیکن انھیں فن اور ادب سمجھنے کے لیے کچھ باتیں

نو مد نظر رکھنا ضروری ہے۔ اصل میں جب نئی اصناف معرضِ وجود میں آتی ہیں تو آرٹ، فن اور ادب کی تعریفیں بھی وسیع کرنی پڑتی ہیں۔ اگر پرانی تعریف میں تبدیلی نہیں کی جائے گی تو آنے والی اصناف واقعی آرٹ یا ادب نہیں کہلا سکیں گی۔ اسی طرح جب ہر صنف کو ایک ہی صنف کے معیار یا پیمانے سے ناپا جانے لگے تو بھی یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے لہٰذا یہ جاننے کے لیے کہ کوئی صنف ادب ہے یا نہیں، ضروری ہے کہ ایک تو ادب کے پیمانوں کی بجائے نئے پیمانے وضع کیے جائیں اور دوسرا یہ کہ ہر صنف کا پیمانہ اس صنف کو مد نظر رکھتے ہوئے بھی اس صنف کے مدِ مقابل تشکیل دیا جائے۔ پھر ہی طے کیا جا سکتا ہے کہ کوئی صنف ادب عالیہ ہے یا نہیں۔

محمود ہاشمی کا یہ بھی کہنا ہے کہ افسانے کو ادب یا خالص ادب میں شمار نہیں کرتے (ایسا خالص ادب کی اصطلاح بھی خوب ہے جو بتاتی ہے کہ ایک ادب ناخالص بھی ہوتا ہے مگر اس ناخالص ادب کی تعریف ہم کیا کریں گے؟) لیکن وہ آپ اسی مضمون میں دوسری جگہ بڑی آسانی سے افسانے کو ادب مان لیتے ہیں۔ پہلے سوزن لینگر کا وہ اقتباس دیکھیں جس کو بنیاد بنا کر محمود ہاشمی نے افسانے کو خالص ادب کی حدود سے باہر کیا ہے۔ وہ لکھتی ہے

> "میرا خیال ہے کہ افسانہ خصوصی طور پر ادب نہیں ہے اس کا منبع بالکل مختلف ہے اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے تخلیق ہوتے ہیں۔ البتہ ادب سے قریب ضرور ہے چوں کہ اس کا بیان، اس کا تجزیاتی تجربہ اور سطح نظر ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن بڑا فرق بھی ہے وہ عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوری اور فن تعمیر سے ہے اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالص ادب نہیں ہے۔"(12)

اسی بنیاد پر پہلے محمود ہاشمی ترقی پسند افسانہ نگاروں کی خوب خبر لیتے ہیں جب کہ بحث تو صنفِ افسانہ سے ہونی چاہیے تھی مگر گرفت میں یہ گیا ترقی پسند افسانہ۔ اس طرح معلوم ہوتا ہے کہ محمود ہاشمی کے نزدیک افسانہ نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ ادب و فن کے دائرے سے خارج ہے کیوں کہ وہ آگے چل کر ممتاز شیریں، قرۃ العین حیدر اور دیگر جدید افسانہ نگاروں کو "تخلیقی افسانہ نگار" ثابت کرتے

ہیں اور اس سارے معرکے میں وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ انھوں نے اپنی بات کا آغاز کہاں سے کیا تھا۔ بہرحال اتنا ہے کہ وہ جدید افسانہ نگاروں کے تناظر میں افسانے کی تخلیقی اور فنی حیثیت تسلیم ضرور کر لیتے ہیں۔ یوں ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ ابتدا میں انھوں نے جو عذر قائم کیا تھا وہ محض ترقی پسند افسانہ نگاروں کے خلاف محاذ آرائی کی تیاری تھی جس کے لیے سوزن سونٹیگ کی مدد بھی حاصل کر لی گئی تھی۔

دوسری طرف شمس الرحمٰن فاروقی تو جدید افسانے کو کبھی ناول سے بچاتے ہیں تو کبھی شاعری کے مد مقابل کھڑا کرتے ہیں اور پھر خود ہی یہ کہنے لگتے ہیں کہ "تیری یہ اوقات کہاں کہ تو شاعری کے مقابل کھڑا ہو سکے یا اس کا سامنا کر سکے۔" وہ بے چارہ افسانہ فاروقی کے رعب اور دبدبے کے آگے کانپتا ہوا یہ بھی نہیں پوچھ سکتا کہ حضور شاعری کے سامنے کھڑا ہونے کی جسارت میں نے کب کی تھی آپ ہی مجھے زبردستی گھسیٹ لائے اور شاعری کے مقابل کھڑا کر کے قد و قامت کی چھوٹائی بڑائی کا شوق فرمانے لگے۔

افسانے پر فاروقی کے اعتراضات پر سب سے اہم اعتراض یہ کیا جا سکتا ہے کہ آخر افسانے یا فکشن کو شاعری کی کسوٹی پر ہی کیوں پرکھا جائے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر صنف شاعری کے پیمانے پر پوری اترے؟ کیا زماں و مکاں سے ماورا ہونے کی جہت ہی ہر صنف کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے؟ اور یہی خصوصیت ہر صنف کے لیے لازم ہے؟ کیا زماں و مکاں کی پابندیوں کی اپنی کوئی ادبی حیثیت نہیں؟ اور کیا ہمارا یہ بیان صحیح ہو سکتا ہے کہ جس طرح فکشن یا افسانہ زمان و مکان کی پابندی کرتا ہے شاعری نہیں کرتی لہٰذا شاعری افسانے کے مقابلے میں کم تر صنف ہے؟ یقیناً نہیں۔ کیوں کہ ایک صنف کے قدری پیمانوں سے دوسری صنف کی قدر و قیمت متعین کرنا کسی طور درست تنقیدی رویہ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ افسانے کی صنف میں بھی تجربات کی رنگارنگی دیکھی جا سکتی ہے۔ (جب کہ ان تجربات کی تعداد شاعری میں تجربات کی تعداد سے کم ہو تو افسانہ ضرور قصوروار ہے) حتیٰ کہ یہ الزام فاروقی کے سر ہی ہے کہ انھوں نے اپنے جریدے "شب خون" میں افسانوی تجربات کی لے کو "تخیل دشمن" کی حد تک بڑھا دیا تھا۔ دوسرا یہ کہ افسانے میں شاعرانہ اوصاف بھی پائے جاتے ہیں لیکن وہ افسانہ مکمل شاعری بن جائے اس سے وہ انکاری ہے۔ کیوں کہ اس کی کچھ اپنی صنفی خصوصیات اور

مزروایات بھی ہیں جنہیں سمجھنے کی اسے بھرپور آزادی ہے لیکن اس کی جامعیت، رمزیت، اشاریت وغیرہ جیسے عناصر اسے شاعری کے قریب ضرور کرتے ہیں اور فکشن کی زبان تخلیقی بھی ہوتی ہے لیکن ان تمام خصوصیات کو افسانہ نگار اپنے انداز اور سلیقے سے برتتے ہیں

اصل میں تخلیقی حسیت کے اظہار کا وسیلہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن یہ درست ہے کہ ناول، افسانہ اور شعر میں الفاظ کا استعمال مختلف طریقے سے ہوتا ہے۔ نقادوں کے ایک گروہ کا موقف یہ ہے کہ تخیل اور الفاظ کے مخصوص استعمال کے نتیجے میں شعری فن پارہ کی ایک معروضیت وجود میں آتی ہے جو اسے نثری فن پارہ سے برتر بناتی ہے۔ جب کہ دوسرے نقادوں کا کہنا ہے کہ اعلیٰ درجہ کی تخلیقی صلاحیت کسی بھی صنف میں بلند پایہ فن پاروں کو جنم دے سکتی ہے

اگر ہم تجربہ کو ادب اور فن کی اہم قدر جانتے ہیں تو ہر وہ صنف جو تجربہ بیان کرتی ہے اور یوں کچھ حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے وہ ادب کی ذیل میں آتی ہے۔ یہ افسانہ تجربہ کا اظہار اور بیان نہیں؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں ہے تو افسانہ ادب بھی ہے اور فن بھی۔ ہاں یہ تجربہ پوری زندگی پر بھی محیط ہو سکتا ہے اور زندگی کے متعلق یک لمحہ پر بھی لیکن افسانے میں جزئی کا کلی ہو تجربہ بصیرت افروز ہوتا ہے۔ یہ نکتہ افسانے کی انفرادیت کے بارے میں بہت واضح ہے اور آصف فرخی کا یہ بیان بھی جو وہ جیمز جوائس کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

> ”اس انکشاف اور آگہی کا ایک صورت ہے جو کوندے کی طرح لپکتی ہے اور نظر سے اوجھل ہوتا ہے۔ زندگی کے روزمرہ معمول کے دوران بظاہر بے معنوی لمحے سے بہت شاندار کتنا ہے یا عام بات چیت کے دوران کوئی ایسی کیفیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ (Menifestation) جو اپنی اصل میں تقریباً روحانی ہے اگرچہ اس کا تعلق مذہب سے نہیں زندگی کے تجربے سے ہے۔ اس اچانک بصیرت کے لیے جوائس نے ایپی فنی (Epiphany) کی مستعار اصطلاح استعمال کی جو ان معنوں میں اب اپنے استعمال میں آفاقی بن گئی ہے۔“ (13)

ہمیں صرف افسانے کو ادب اور فن کے زمرے سے خارج کرنے کا حق نہیں اور نہ شاعری کی اصناف نے پڑیا افسانے کی شاعری پر برتری ثابت کرنا ضروری ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ قصہ گوئی کا ازل

اول وسیلہ نظم تھی۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ قصہ گوئی نے آخر نظم کا وسیلہ چھوڑ کر نثر کو ذریعۂ اظہار کیوں بنایا؟ وقت اور حالات کا وہ کیا تقاضا تھا کہ قصہ گوئی نے اپنا بوجھ نثر کے کندھوں پر رکھ دیا؟ اس ضمن میں وارث علوی کا درج ذیل اقتباس قابلِ غور ہے۔ دیکھیے

> "قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعۂ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کمزور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور منطقی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ اصنافِ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا (اور) جس قسم کا بیانیہ ناول میں پیدا ہوا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔" (14)

لہٰذا اگر ہم اس حوالے سے بھی غور کریں تو نثر کی اس تخلیقی اصناف ([illegible]) کی شاعری کے بالمقابل اہمیت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ یہاں وارث علوی کی بات میں اتنا اضافہ ضرور کرنا ہوگا کہ نثر کے محض زیادہ تجزیاتی اور منطقی ہونے کی صلاحیت نے ہی نثر کو اس قابل نہیں بنایا کہ وہ قصہ گوئی اور بیانیہ کی ذمہ داری اٹھا سکے بلکہ نثر یہ ذمہ داری اس وقت لینے کے قابل ہوئی جب وہ تخلیقیت کے وصف سے متصف ہوئی۔ یعنی بدلتے ہوئے حالات میں نثر نے اپنی تخلیقیت کی دریافت کی اس کی بدولت وہ شاعری کا بوجھ اٹھانے اور رفتہ رفتہ اس کے مقابل اپنی اہمیت جتانے اور قدر و قیمت بڑھانے کے قابل ہوتی گئی۔

اب یہ سوال بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ کوئی صنف بذاتِ خود بڑی ہوتی ہے یا وہ ان تخلیق کاروں کے ہاتھوں میں آ کر بڑی بنتی ہے جو اس صنف کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں؟ اور کیا محض تخلیق کاروں کا ہی کمال ہوتا ہے یا کسی مخصوص عہد کا بھی عمل دخل ہوتا ہے؟ نئی اصناف کی تاریخ کا مطالعہ بہرحال بتاتا ہے کہ اصناف اسی وقت بامِ عروج پر پہنچیں جب ایک طرف انھیں بڑے تخلیق کار اور دوسری طرف موافق حالات میسر آئے۔ بعض اوقات اس ضمن میں صرف بڑے تخلیق کاروں کو ہی ضروری سمجھتے ہیں مثلاً بقول وارث علوی

"ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ اصناف سخن اسی وقت بڑی بنی ہیں جب انہیں
باجرات فن نے اعلیٰ ترین تخلیقی سرگرمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کو
ورنہ شکسپیئر، ناول کو ٹالسٹائی اور دوستوفسکی نے بڑا بنایا۔"(15)

لیکن بڑے تخلیق کاروں کے ساتھ ایک خاص وقت اور مکان کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے کیونکہ شیکسپیئر اگر یونان میں پیدا ہوتا اور ہومر کا ہم عصر ہوتا تو اس کی حیثیت دوسرے درجے پر صرف ہوتی اور غالب اگر ہندوستان کی بجائے انگلستان میں پیدا ہو جاتا تو ممکن ہے وہ ایک بڑا ڈرامہ نگار ہوتا۔

بہرحال افسانہ عہد جدید کی ایک اہم صنف ادب ہے اور حقیقت یہ ہے کہ 'افسانہ بطور ایک فارم کے جب ایک ایسے تخلیقی تجربے کا ذریعہ بن رہا ہے جو دوسری اصناف سخن میں ڈھلنے سے انکاری ہو تو روایتی ڈگر سے ہٹ کر اس کی ضرورت اور اہمیت سوا ہو جاتی ہے'(16) اور اسی لیے بے شمار فن کاروں نے اس صنف کی بنیاد پر دوسری 'بڑی' اصناف کے فن کاروں کی ہمسری کی ہے بلکہ اس صنف نے اپنے جاری وصف 'اختصار' سے دیگر اصناف کو اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہو گئی ہیں۔ اختصار 'آج کی ضرورت' کا وہ خاصہ ہے جسے قلیل [illegible] برتنے کا شعور بخشا۔ افسانے کے [illegible] اب ہمیں افسانے کو ان تعریفوں کے چنگل سے نکالنا چاہیے جن میں بار بار اس کی قرأت کے دوران رکاوٹ پیدا کر دیا جاتا ہے۔ ایسی تعریفیں افسانے کی بطور صنف ادب وقعت کو بڑھانے میں معاون نہیں ہیں۔ اب افسانے کا مطالعہ اس نہج پر کرنا ضروری ہے جس سے بطور صنف ادب اس کی اہمیت واضح ہو اور اس سے یہ دوسری اصناف کی قدر و اہمیت کم ہونے نہ پائے۔ درست نہیں ہے کیوں کہ "کوئی ایک صنف ادب میں کسی دوسری صنف کو کم تر نہیں بنا سکتی بلکہ ادب کو پامال و دولت مند بناتی ہے۔"(17)

حوالہ جات و حواشی

1- وقار عظیم، افسانہ بحیثیت صنف ادب، مشمولہ "ادب اور ادیب" تالیف [illegible]
لاہور: [illegible] 1988ء، ص 35۔

2- عابد علی عابد، "اصول انتقاد ادبیات" لاہور: مجلس ترقی ادب 1966ء، ص 52۔

3- [illegible]، ڈاکٹر "قصہ و جدیدیت اور جدید اردو افسانہ" دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

2002ء، ص 121

4 ارسطو، "فنِ شاعری" (بوطیقا)، مترجم عزیز احمد، کراچی، انجمن ترقی اردو، 1974ء، ص 102

5 بحوالہ مسعود احمد علوی، "افسانہ"، مشمولہ "روشنائی" (افسانہ صدی نمبر حصہ اول) کراچی، شمارہ 27، اکتوبر تا دسمبر 2006ء، ص 10

6 بحوالہ صغیر افراہیم، ڈاکٹر، "اردو افسانہ: ترقی پسند تحریک سے قبل"، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1991ء، ص 16

7 بحوالہ وہاب اشرفی، "افسانے کا منصب"، مشمولہ "اردو فکشن اور تیسری آنکھ"، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1998ء، ص 10

8 بحوالہ ایضاً، ص 10

9 محمود ہاشمی، "تخلیقی افسانہ کا فن"، مشمولہ "اردو افسانہ: روایت اور مسائل"، مرتب گوپی چند نارنگ، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، 1986ء، ص 474

10 فاروقی، شمس الرحمن، "افسانے کی حمایت میں"، کراچی، شہرزاد، 2004ء، ص 20

11 بحوالہ وہاب اشرفی، "افسانے کا منصب"، مشمولہ "اردو فکشن اور تیسری آنکھ"، ص 11

(دوسری طرف ڈی۔ ایچ۔ لارنس کا کہنا ہے کہ "بطور ناول نگار کے میں خود کو کسی بھی ولی، کسی بھی سائنس دان، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان میں سے کوئی اس کی مکمل صورت کا ادراک نہیں رکھتے۔" (دیکھیے "ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے"، مشمولہ "فکشن، فن اور فلسفہ"، مترجم مظفر علی سید، کراچی، مکتبہ اسلوب، 1986ء، ص 36)

2 بحوالہ محمود ہاشمی، "تخلیقی افسانہ کا فن"، مشمولہ "اردو افسانہ: روایت اور مسائل"، ص 476 تا 477

13 آصف فرخی (مرتب)، "2000ء کے بہترین افسانے"، مشمولہ "بہترین افسانے 2000"، اسلام آباد/کراچی، 2001ء، ص 7

4 وارث علوی، "شاعری اور افسانہ"، مشمولہ "بورژوا بورژوازی"، دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، 1999ء، ص 62

15 ایضاً، "فکشن کی تنقید کا المیہ"، کراچی، آج، 2000ء، ص 32

16 ایضاً، ص 42

17 نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر، "خطبۂ صدارت"، مشمولہ "آزادی کے بعد اردو فکشن"، مرتب ابوالکلام قاسمی، دہلی، ساہتیہ اکادمی، 2001ء، ص 20

◆◆◆

جکری

رابعہ عرفان

اردو زبان و ادب کے فروغ میں صوفیائے کرام کا اہم حصہ رہا ہے۔ صوفیوں کی تحریروں کا مقصد اردو زبان و ادب کی خدمت نہ تھی بلکہ انھوں نے اپنے مقاصد کی تبلیغ کے لیے نثر و نظم کو اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ یوں اردو زبان کو نکھرنے اور سنورنے کا موقع ملتا رہا اور ادبی سرمایہ میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔

انسانی مزاج موسیقی سے ہم آہنگ ہے جس کلام میں جتنی موسیقیت اور ترنم ہوگا وہ کلام اس قدر پُر تاثیر ہوگا۔ قدیم زمانے سے ہی نظم بطور خاص گائی جاتی رہی ہے۔ صوفیائے کرام نے اپنے مقاصد کے اظہار کے لیے شعری اصناف کا زیادہ استعمال کیا کیوں کہ ترنم کو انسانی روح کی تسکین سے گہرا بنیادی تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم علوم کی کتابیں بھی عروضی آہنگ میں لکھی جاتی تھی جس کی وجہ سے وہ زیادہ مقبول تھیں۔ محفل سماع میں نظمیں پڑھی اور گائی جاتی تھیں۔ ان نظموں میں موسیقیت اور ترنم کے باعث حاضرین پر وجد کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ یوں ہر لحاظ سے ہی نظم اظہارِ خیالات کا پُر تاثیر ذریعہ بنی رہی۔

موجودہ دور میں کلاسیکی شعری اصناف میں سے بہت کم اصناف مستعمل ہیں۔ غزل، مرثیہ، رباعی جیسی اصناف باقی رہ گئی ہیں۔ اکثر قدیم اصنافِ نظم و نثر متروک ہو چکی ہیں جن کو قدیم دور کے شعرا اور صوفیائے کرام اپنے خیالات و احساسات کی ترسیل کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ ان متروک شعری اصناف میں جکری، حقیقت، سہرا، عقدہ، مکاشفہ وغیرہ شامل ہیں۔ ان متروک شعری اصناف کا رواج زیادہ تر صوفیائے کرام کے کلام میں ہی ملتا ہے۔

جکری بنیادی طور پر ایسی صنفِ سخن ہے جس میں تصوف کے بنیادی نکات کو سادہ زبان میں لکھا جاتا تھا اور محفلِ سماع میں گایا جاتا تھا۔ صوفیائے کرام نے جکریوں میں تصوف کے مضامین کو مجازی رنگ میں پیش کیا۔ جکری کی تعریف کے حوالے سے حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں:

> ”جکری“ دراصل ”ذکری“ کی بگڑی شکل ہے اس کا اطلاق ایسی نظموں پر ہوتا ہے جن میں دیگر مضامین کے علاوہ سلسلے کا شجرہ اور مشائخ کی مدح ہوتی تھی۔ (1)

> ”جکریہ سرودے ست کہ بزبانِ ہندی دارد و دستور قوالانِ آن دیار است بغایت مطبوع و موزوں و بے تکلف و آثار عشق و وجد از شنیدن وے لائح ست“ (2)

جکری میں تصوف کے مضامین کو مجازی پردے میں پیش کیا جاتا تھا۔ اس میں دیگر موضوعات کے علاوہ پند و نصائح کے مضامین بھی شامل ہوتے تھے جن کا مقصد مریدوں اور طالبوں کی اصلاح کرنا ہوتا تھا۔ اس صنفِ سخن میں صوفیانہ طرزِ اظہار اور بزرگانِ طریقت سے عقیدت و محبت کا اظہار کیا جاتا تھا۔ اس صنف کا آہنگ ہندوی رنگ سے ماخوذ ہے۔ وہ اپنی تصنیف ”تحفۃ الکرام“ میں یوں تحریر فرماتے ہیں:

> ”جکریہ عمدہ و ذکر اشعار کہ معمول ایں قسم است بزبان ہندی جکری خوانند قوالان سرود آن را بر پیر ہا و مرشدی خوانند بعضے در مدح پیر دستگیر و وصف روضہ ایشان و وصف حال خود کہ مقام محبت است و بعضے در ذکر مقصود مقربان مریدان و طالبان و بعضے در عشق و محبت و ریاضات و تکمیل جمع کردہ شد بنام پیر ہا و مرشدے“ (3)

ہندی اردو زبان و ادب پر ہندوی روایت کا اثر غالب نظر آتا ہے۔ اردو شاعری کی ابتدائی روایت ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہے۔ جکری بھی ایسی صنفِ سخن ہے جو ہندوی روایت کے زیرِ اثر اردو ادب میں داخل ہوئی۔ عربی اور فارسی زبان سے عوام کی ناواقفیت تھی۔ اسی وجہ سے صوفیاء نے شاعری میں ہندی شعری بحروں کا استعمال کیا۔ عوام شناس زبان اور بحروں کو ترجیح دیے

کے باعث لوگوں نے اس جانب دلچسپی ظاہر کی۔ صوفیائے کرام نے بھی محفل سماع میں ہندی رنگ اور اگنیوں کو فروغ دیا۔ یہی تبلیغی تصوف میں بھی انھیں جگہ دی۔ یوں دوہے، جکری، خیال، ترانہ جیسی اصناف سخن کی روایت کو فروغ ملا۔

جکری کے آغاز و ارتقا کے حوالے سے کوئی مستند رائے نہیں ملتی البتہ تاریخ کی کتابوں سے پتہ چلتا ہے کہ اس صنف کے آغاز و ارتقا میں صوفیائے کرام کا نمایاں کردار رہا ہے۔ اس صنف کو سب سے زیادہ عروج گجرات میں ملا۔ گجرات کے علاوہ دیگر علاقوں میں بھی یہ قدیم صنف مقبول رہی۔ اس صنف کے ارتقا کے حوالے سے ظہیر الدین مدنی لکھتے ہیں:

"حضرت سلطان الاولیا کے عہد میں بھی جکریاں گانے کا رواج تھا۔
عہد قدیم میں قوالی کی طرح جکریاں بھی مقبول تھیں۔ بہاء الدین برناوی اور
شاہ ہاشم بیجاپوری (1059ھ) نے بھی جکریاں یادگار چھوڑی ہیں۔" (4)

جکری کی ہیئت کا ذکر کریں تو اس حوالے سے بھی ہمیں کوئی مستند ہیئت نظر نہیں آتی۔ عموماً ہر جکری نگار شاعر کے ہاں تھوڑی بہت تبدیلیاں ضرور نظر آتی ہیں۔ جکری کے ابتدائی اشعار اہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اور انھیں "مکھڑا" کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند "چین" کہلاتے ہیں۔ آخری بند کو "تخلص" کہا جاتا ہے۔ یہ تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہیئتی حوالے سے جکری مثنوی کی صنف سے مماثلت رکھتی ہے۔ موضوعات کی وسعت اور سوز و گداز کا عنصر اس صنف کو غزل کے قریب کر دیتا ہے۔

اردو کی ابتدائی نشوونما میں جن جکری نگار شعرا کا نام گردانا جاتا ہے ان میں سب سے اہم نام شیخ بہاء الدین باجن کا ہے۔ آپ کو فن موسیقی سے گہرا شغف تھا۔ یہی وجہ ہے کہ آپ کا تخلص باجن سماعت کے معنی سامنے لاتا ہے۔ آپ کا تعلق علمی و مذہبی گھرانے سے تھا۔ باجن شیخ رحمت اللہ بن شیخ عزیز اللہ متوکل کے مرید تھے۔ باجن نے اپنی تصنیف "خزائن رحمت" کے نام سے چھوڑی جس کا ایک نسخہ ورنیکل کالج میں محفوظ ہے۔ "خزائن رحمت" سات ابواب پر مشتمل ہے۔ اس میں آپ نے اپنے مرشد کے اقوال کو درج کیا۔ اس کے علاوہ اس کتاب میں تصوف، عبادت، ریاضت، اخلاقیات اور مشائخ کبار وغیرہ کے حوالے سے خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ "خزائن رحمت" کے آخری باب میں جکریاں

اور دوہرے بھی ملتے ہیں۔ ان جکریوں اور دوہروں کی زبان نویں صدی ہجری کی زبان ہے۔ یہاں قدیم اور متروک ہونے کے باوجود صاف ہے۔ ان جکریوں میں اسلامی اور ہندوی اثرات کے ساتھ ساتھ ہندو تہذیب کے اشارات کا گہرا اثر نظر آتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر جمیل کاشمیری لکھتے ہیں:

> "باجن کے لکھے ہوئے دوہرے ہندی طرز احساس کی عام صداقتوں اور تجربات کے مظہر ہیں ان کے پیچھے ہندوستان روایت کا صدیوں پرانا تجربہ اور دانش موجود ہے۔" (5)

شیخ بہاء الدین باجن کی جکری کا ایک حصہ بطور نمونہ دیکھیے۔ عقدہ در پردہ بلاول

شراب محبت بھر بھر پیالے آتش عشق نقل ہوے
جس روے رسولؐ بالا ہای کی رسول کی چوب جوں
بھکارن آیا محبوبی مانگے پیری کا کچھ تھوڑ دھر سانگے
صحت تن اور عمر دور رزق فراخ توجی بہار
اول سکل کن کر جیمی باجن کو دیکھیں لکھ

قاضی محمود دریائی کا شمار گجرات کے نامور صوفی شعرا میں ہوتا ہے آپ بھی فن موسیقی کے دلدادہ تھے۔ ان کی جکریاں اپنے دور میں بہت مقبول رہیں۔ ان کی جکریوں میں سوز و گداز کا عنصر نمایاں تھا جس کی وجہ سے حاضرین پر مستی کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ سوز و گداز کے اسی نمایاں پہلو کے حوالے سے ان کی جکریاں قوالوں میں بے حد مقبول ہوئیں۔

قاضی محمود دریائی کے مجموعہ دیوان پر بھی ہندوی روایت کا گہرا اثر ہے۔ ان کی جکریاں شیخ باجن کی جکریوں سے موضوع اور آہنگ دونوں حوالوں سے مماثلت رکھتی ہیں۔ ان کے ہاں باجن کی روایت جکری کا اتباع نظر آتا ہے۔

> قاضی محمود دریائی نے اپنے کلام کو مختلف راگ، راگنیوں اور سروں کے مطابق ترتیب دیا ہے مثلاً کلام پر جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں "جکری در پردۂ بلاول، در دھناسری، در سہاری، در کدارہ، در کلیان، در بھاکرو، در سارنگ، در پردۂ رام کلی (یہ سب) راگ کی قسمیں ہیں (وغیرہ)۔

عشقیہ، طلبیہ، فراقیہ، توحیدیہ، ترکِ غرور، معرفتِ مدنی، نعمِ مدنی وغیرہ) اور
فرزتی ہوا، اساوری وغیرہ ...'' (6)

ڈاکٹر حبیب نثار کے مطابق قاضی محمود دریائی کی جکڑیوں پر عنوانات کا اظہار صرف اس لیے ہے کہ اس سے موضوع کی وضاحت ہو جائے جب کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان عنوانات کے بارے میں یہ لکھا ہے کہ یہ عنوانات راگوں کی اقسام کو ظاہر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر حبیب نثار ان سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں

''ڈاکٹر جمیل جالبی کو ان جکڑیوں کو سمجھنے میں تسامح ہوا ہے چنانچہ وہ ان موضوعات کو راگوں کی اقسام سے تعبیر کرتے ہیں جو بالکل غلط ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فرقیہ، توحیدیہ، ترکِ غرور، عشقیہ وغیرہ یہ سرخیاں جکڑی پر صرف اس لیے لگائی گئیں کہ موضوع کا اظہار ہو جائے۔ ان کا راگ یا راگ کی قسم سے کوئی علاقہ نہیں۔'' (7)

ذیل میں محمود دریائی کی جکڑی کا ایک ٹکڑا بطورِ مثال پیش کیا جاتا ہے

تجھ درشن سائیں کا بھاوے   چنت میری اور تاوے
جب تس کہہ آپ دکھلاوے   سب سکھیاں بادری لاوے
چھپ چاتا آ بچار جاوے
اس روپ کا رے کھیا   دیکھ تاروں چنچ نہ سمیا
کر بیٹھ سورج کہو رہیا
منگل بدلا برسنت آرے   سکر سنیچر یار جگ ہارے
ماہ کسیا کیں لون اتارے
قاضی محمد مرے سن بھایا   ماہ و چاندہ ما کلک میں پایا
ان محمود کون میت ملایا

شاہ علی محمد جیو گام دھنی کا شمار بھی اہم جکڑی نگاروں میں ہوتا ہے ان کی نظموں کا مجموعہ ''جواہر اسرار اللہ'' کے نام سے ملتا ہے۔ انھوں نے کافی تعداد میں جکڑیاں لکھی ہیں۔ ان کی جکڑیوں کی

میں بھی باجن اور محمود دریائی کی جکریوں سے مماثلت رکھتی ہے لیکن ان کی جکریوں میں "باجن" کی جگہ "علی جیو" ملتا ہے اور پوری نظم کو مکاشفہ کہا جاتا ہے۔

شاہ علی محمد جیو گام دھنی کی جکریوں کا موضوع وحدت الوجود ہے۔ ان کے ہاں بھی باجن اور محمود دریائی کی طرح ہندوی روایت کا اثر جگہ جگہ نظر آتا ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں عربی و فارسی لفظیات اور اس کی روایت بھی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر شاہ علی محمد جیو گام دھنی کی جکری کا ایک ٹکڑا دیکھیے۔

مکاشفہ نکتہ اول در عقدہ

آچین کھیلوں آپ کھلاوں　　آچین آپی سکل دوں

نکتہ دوم

میرا ناؤں محمد ست بھاوے　　سر بیچ مجھے پے چاوے

میرا علیم سو جانے　　ابھری اپین روپ لکھاوے

نکتہ سوم

آ گا یہ سو مکھ سوں بیٹھا　　یہ کا سو درشن آپہی دیٹھا

جگ کو اپیں روپ بھاوے　　سمجھ کیو۔ آپ کہ دے

نکتہ چہارم در تخلص

تلسی سو دھریا ناؤں سکھائی شاہ علی جیو ہے مجھ ساتھی

مجھ بن کوئی نہیں جگ۔ منا ں جیری ساگن ہوں

حضرت برہان الدین جانم نے بھی بہت سی جکریاں لکھی ہیں۔ ان کی جکریاں شیخ بہاء الدین باجن کی جکریوں سے مماثلت رکھتی ہیں۔ ان کے ہاں جکریوں پر ان راگنیوں کے نام لکھے ہوئے ملتے ہیں، جن میں ان کو گایا جاسکے۔ یہ تمام نام ان کی موسیقی کے فن سے مناسبت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے شاہ برہان الدین جانم کی جکریوں کو دوہرے کہا ہے۔ درحقیقت جکری اور دوہرے بعض میں ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں اس حوالے سے مولوی عبدالحق لکھتے ہیں

"علاوہ ان نظموں کے شاہ صاحب نے بہت سے چھوٹے دوہرے بھی لکھے ہیں۔ ہر دوہرے کے ساتھ اس کی راگ راگنی بھی لکھ دی ہے جس سے

معلوم ہوتا ہے کہ شاہ صاحب کو موسیقی سے خاص ذوق تھا۔ دوسرے ہندی بحروں میں اور ہندی طرز کے ہیں۔ جن میں روحانیت اور عشق و محبت کا رنگ لایا گیا ہے۔" (8)

جکری ایک متروک شعری صنف ہے لیکن ترک ہو جانے کے باوجود اس کی اہمیت مسلم ہے۔ اس کی ایک حیثیت تاریخی ہے اور دوسری حیثیت تخلیقی۔ دوسری حیثیت میں یہ صنف بعض دیگر شعری اصناف گیت اور دوہے کی طرح اپنے بعض عناصر ہند اسلامی تہذیب کی نمایاں صنف شعر غزل میں شامل کر چکی ہے اور یوں غزل کی صورت میں آج بھی جکری اور اس طرح کی دیگر قدیم اصناف شعر کے بنیادی تخلیقی عناصر زندہ ہیں۔

حواشی

1 محمود شیرانی، حافظ، مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد اول، لاہور، مجلس ترقی ادب، 1966ء، ص 77۔

-2 ایضاً، ص 76۔

3 نصیر الدین ہاشمی، سید، سخنوران گجرات (مرتب)، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، 198، صفحہ نمبر 50۔

-4 ایضاً، ص 58

5 تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ (ابتدا سے 1857 تک)، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 2003ء، ص 58,59۔

6 جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد اول، لاہور، مجلس ترقی ادب، 1987ء، ص 112

-7 حبیب نثار، ڈاکٹر، دکنی کی مخصوص شعری اصناف اور دوسرے مضامین، حیدرآباد، اردو ریسرچ سنٹر، 1995ء، ص 37۔

8 مولوی عبدالحق، ڈاکٹر، مقدمہ سب رس، کراچی، انجمن ترقی اردو، 196، ص 39۔

اسلم انصاری

افقِ شام کا رنگین اشارہ نہ بجھے
اے محبت! تری قسمت کا ستارہ نہ بجھے

میں اسے صبحِ جہاں تاب بنا سکتا ہوں
اور کچھ دیر اگر شب کا کنارہ نہ بجھے

جگمگاتے ہیں یہاں اپنی تمنا کے چراغ
آرزو ہے کہ کبھی شہر ہمارا نہ بجھے

پیکرِ خاک میں اک زندہ شرارہ ہے شعور
کاش ایسا ہو کہ یہ زندہ شرارہ نہ بجھے

تم نے بھولے سے کہیں حرفِ وفا لکھا تھا
میری کوشش ہے کہ یہ ایک سہارا نہ بجھے

اس سے روشن ہیں مری ذات کے سارے آفاق
صفحۂ دنیا پہ کبھی نام تمہارا نہ بجھے

رات بھر گرتا رہے چاند سے جھرنے کی طرح
اے خدا دشت میں پھر نور کا دھارا نہ بجھے

اسلم انصاری

ہمارے کارِ عبث معرضِ بیاں میں ہیں
گزشتگاں کی طرح ہم بھی امتحاں میں ہیں

تمہارے قامتِ موزوں سے بھی جھلکتے ہیں
وہ ولولے جو کسی سرو کی اٹھاں میں ہیں

دلوں کے بھید کوئی کھولتا نہیں ورنہ
محبتوں کے قرینے تو ہر زباں میں ہیں

ہزار نالہ و رقصِ شگفتگی ہیں ابھی
بہت بہاریں بھی ذہنِ باغباں میں ہیں

فقط جمالِ در و بام ہی نہیں دیکھیں
مکیں کے خواب بھی آراستہ مکاں میں ہیں

عبورِ بحر و بیاباں پہ متفق ہیں طیور
اگرچہ کتنے ہی خطرات اس اڑان میں ہیں

سنائے جاتے ہیں کچھ لوگ قصہ در قصہ
کسی طرح کی حکایات درمیاں میں ہیں

نہ جانے کون سے اس پار کی لگن ہے اِسے
ہوائیں کیسے کناروں کی بادبان میں ہیں

بلا کا عجز ہے اس تمکنت کے پردے میں
یہ خوبیاں تو ہمارے ہی مہربان میں ہیں

ابھی تو چند ہی در وا ہوئے ہیں یاروں پہ
ابھی ہزاروں خزینے مری زبان میں ہیں

صابر ظفر

جب خود سے نہیں تھا آشنا میں
پھر کس طرح اُس پہ کھل سکا میں
پہلے کی طرح میں کیسے ملتا
جب اپنے لیے بھی اور تھا میں
وہ بھولنا چاہتا تھا مجھ کو
حیرت ہے کہ یاد رہ گیا میں
افسوس! جب اُس نے سننا چاہا
جب پوری طرح تھا بے صدا میں
ٹھوکر سے ہوئی شناخت میری
پتھر کی طرح وگرنہ تھا میں
آتا کوئی میری سمت کیسے
منزل تھا نہ کوئی راستہ میں
اب دل یہاں لگ نہیں رہا ہے
رُکتے ہو اگر رُکو چلا میں
میں راکھ بنا ظفر نہ کندن
کس آگ میں جا کے جل بجھا میں

صابر ظفر

اگرچہ صورتِ آبِ رواں چلے آئے
نہ رُک سکیں گے وہاں بھی جہاں چلے آئے

نجانے کیا ہُوا تجھ کو کہ ہم سفر نہ بنا
ہمارے ساتھ تو ہفت آسماں چلے آئے

نہ آئی ڈوبنے والوں کی یاد کیسے ہمیں
ہَوا کے ساتھ پھٹے بادباں چلے آئے

ہمارے پاؤں تو پکڑے ہیں اس زمیں نے سدا
ہمیں یہ شکوہ نہیں ہے کہاں چلے آئے

ہمی نے پہلے پہل در کھُلا تھا اُن کا ظفرؔ
ہمارے بعد کئی کارواں چلے آئے

صابر ظفر

ڈوبا ہوا خوں میں دل رہا ہے
جیسے کوئی پھول کھل رہا ہے

مانگی ہوئی زندگی ہو جیسے
کشکول میں ہاتھ ہل رہا ہے

خواہش بھی مر چکے ہیں جس کے
اب اس کا سراغ مل رہا ہے

ہم نے تو جہاں وصال چاہا
ہر شخص وہیں نکل رہا ہے

کھونے کی الگ رہی ندامت
جل کے بھی کوئی مچل رہا ہے

سائے کو نہ کیوں عزیز جانوں
دیوار سے متصل رہا ہے

پہلے تھی خراش میں بھی لذت
اب صرف وجود چھل رہا ہے

رُخ ہواؤں کا اگر آپ بدل سکتے ہیں
آگے بڑھ سکتے ہیں، دوزخ سے نکل سکتے ہیں

آتشِ عشق اگر ہو تو ہے بہتر ورنہ
آپ کے واسطے ہر آگ میں جل سکتے ہیں

بے سبب ہم سے اُلجھنے کی ضرورت کیا ہے
ہم تو مٹی ہیں کسی سانچے میں ڈھل سکتے ہیں

آپ آئے نہیں، لگتا ہے کہ آئیں گے نہیں
اب تو دل میں فقط اندیشے ہی پل سکتے ہیں

بے حرارت نہ رہیں آپ اگر تو ہم بھی
موم کی طرح کسی وقت پگھل سکتے ہیں

ہم سفر کوئی نہیں آج بھی تنہا ہیں ظفرؔ
آپ کیا ساتھ ہمارے نہیں چل سکتے ہیں

صندل کی طرح سلگتے رہنا
اور آتشِ دل سے کچھ نہ کہنا

ہے یہ ہی خرام سب سے بہتر
جھرنوں کی طرح ہمیشہ بہنا

اب روز کا ہو گیا ہے معمول
ایسے دیوارِ دل کا ڈھنا

سننا اچھی اور بھولی باتیں
غم ہیں ابھی اور اُن کو سہنا

پیراہنِ شب ظفر تھا کافی
کیوں اور لباس غم نے پہنا

رفیقانِ محبت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے
وہ اہلِ ہجر و ہجرت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

سرِ جلوت اداسی اور خلا کے درمیاں ہیں ہم
وہ خوش گزرانِ خلوت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

یہ کارِ بدنمائی کس لیے تقدیر ٹھہرا ہے
وہ سارے خوابِ حیرت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

خزاں آلود شاموں نے پسِ گریہ کہا ہم سے
وہ دل گیرِ مسافت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

کبھی کارِ جنوں سے اور کبھی اپنے ہی زخموں سے
طلب گارانِ لذت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

بہارِ صبح نے پوچھا ہے آ کے سوگواروں سے
اسیرِ رنگ و نکہت کیا ہوئے جو ساتھ چلتے تھے

خالد معین

دشتِ وحشت کو فقط قیس نے مہکایا ہوا ہے
ہم نے بھی عشق کا آزار اُٹھایا ہوا ہے

سرکشی موجِ ہوا کی یہ کہاں سمجھے گی
کس مشقت سے دیا ہم نے جلایا ہوا ہے

کیسے گل نام کہوں کیسے ستارہ سمجھوں
وہ بدن اور ہی مٹی کا بنایا ہوا ہے

موجِ خوش بو کی طرح ہاتھ نہ آنے والے
ہم نے اک ساتھ بہت وقت بتایا ہوا ہے

کاش وہ چشمِ گریزاں بھی کبھی جان سکے
ہم کو کس خواب کی وحشت نے جگایا ہوا ہے

شکوہِ حسن سے تسخیر کر کے چھوڑے گا
وہ شخص دیکھتا دل گیر کر کے چھوڑے گا

وہ چشمِ خواب میں رکھتا ہے اک عجب سا فسوں
جسے بھی دیکھ لے تصویر کر کے چھوڑے گا

یہ دل عجیب ہے، اک بار ضد پہ آیا تو
اُدھورے خواب کو تعبیر کر کے چھوڑے گا

عجیب عشق ہے 'درویش' اور عشق بھی وہ
جو مجھ کو 'رانجھا' اُسے ہیر کر کے چھوڑے گا

یہ آب و دانہ فقط عافیت کے چکر میں
مری اُڑان کو زنجیر کر کے چھوڑے گا

گھر تو چھوڑا گھر کی یادیں کیسے پیچھا چھوڑیں گی
قطرہ قطرہ ارمانوں کا کب تک خون نچوڑیں گی

خود کو بھی سمجھانا ہو گا، ویسی راہ پہ ہٹنا ہو گا
ورنہ میری پاگل سوچیں در بھی ناتے جوڑیں گی

ہم کو شوق بھٹکنے کا ہے، چین سکون جھٹکنے کا ہے
جانے شہر کی ساری سڑکیں کس منزل کو موڑیں گی

گزرے دنوں کی یادیں اکثر فریادیں بن جاتی ہیں
آپ کہاں تک جذبوں پر تقدیس کی چادر اوڑھیں گی

جو کچھ کرغستان میں بیتی اظہر اک دن دیکھنا تم
بھوک سے ہاری ساری قومیں ایوانوں کو توڑیں گی

اظہر جاوید

سب اندازے غلط ہوئے ہیں، سوچیں سب بے کار ہوئیں
فلک سے آنے والی خوشیاں کیوں ہم سے بے زار ہوئیں

پچھلے دس دھڑکا تھا، پھر یوں درد ہوا، ویران ہوا
اسپتال میں ایسے لگا تھا، یادیں بھی بیمار ہوئیں

عمر بہتر سال ہوئی ہے، لیکن کیا ان ہونی ہے
اُس کو دیکھ کے بچھڑا ہوں میں، اُمیدیں بیدار ہوئیں

آپ ہی اوّل، آپ ہی آخر، آپ ہی دل کی مالک ہیں
اور کسی سے ملنے پہ کیوں رنجیدہ سرکار ہوئیں

ہم بے چارے لوڈ شیڈنگ کے بیماری کے مارے ہیں
دنیا بھر کی راتیں ساری، اب وقف دربار ہوئیں

پہلے پہلے ٹوٹ کے چاہا، جسم و جاں کی دولت دی
مٹی، سونا، چاندا، کوئل آخر دنیا دار ہوئیں

آنکھیں ڈھونڈتی رہتی ہیں کچھ گم گشتہ سے خوابوں کو
نیندیں اور راتیں بھی اظہرؔ مصروفِ پیکار ہوئیں

معین نظامی

کچھ بھی ہو جائے مری جاں دگر آزار نہ ہو
ذکی ہونا بھی مصیبت ہے گرفتار نہ ہو

سہل انگار ہے ماحولِ سہولت کے سبب
قابلِ فہم ہی رہ اتنا پُراسرار نہ ہو

سخت اندیشی و پیچیدہ مزاجی سے نکل
نرم و آسان ہی رہ معنیِ دشوار نہ ہو

مَیں تو اُس چاند سے چہرے سے کہا کرتا تھا
رونقِ بزم نہ بن گرمیِ بازار نہ ہو

ہاتھ دستک کو بڑھاتے ہوئے یہ سوچتا ہوں
یہ جو دروازہ سا لگتا ہے یہ دیوار نہ ہو

معین نظامی

چراغوں کو بجھا دینے سے پہلے
بتا دیتا کُھل دینے سے پہلے

میں پھر اتمامِ حجت کر رہا ہوں
اسے سبق مدعا دینے سے پہلے

سماعت ہو جانا مدعا بھی
ہلاکت کی سزا دینے سے پہلے

گنوا کر بھی اسے یوں مطمئن ہوں
کہ جیسے تھا گنوا دینے سے پہلے

ضرور سوچ لینا ہے مناسب
اسے سب کچھ بتا دینے سے پہلے

معین نظامی

آنکھوں میں ہے خمارِ دریا
بیٹھے ہوئے ہیں کنارِ دریا

دریا ہے غبار کی طرح ہے
تا حدِ نظر غبارِ دریا

بکھری وہ زلف پانیوں پر
موجوں پہ کھلی بہارِ دریا

پانی میں ہے عکسِ لب کسی کا
کیا پھول سا ہے شرارِ دریا

بھیگیں یہ کنارے تا قیامت
آباد رہے دیارِ دریا

معین نظامی

اے خانقہِ نظام و خسرو
مجھ کو ہے لگی ہوئی تری لو

دہلیزِ عزیز چومنے کو
کرتا ہے ہمیشہ دل تگ و دو

لگتے ہیں یہ مہر و ماہ و انجم
دہلی کے چراغ ہی کا پرتو

جتنی بھی ہیں کہکشائیں ساری
ہیں اُس کے نقوشِ پا کی پیرو

یہ فرقۂ عشق بھی عجب ہے
جس میں نہیں کوئی کہنہ و نو

شاہین عباس

دھوپ اِس پار کی اُس پار بتانے کے لیے
رہ میں اک بن ہے لگاتار بتانے کے لیے

کتنی آنکھیں ہیں جو خموش خلل ڈالتی ہیں
میری آواز کو بے کار بتانے کے لیے

آخری بار یہ دیوار بنائی ہے یہاں
آخری نقش یہ دیوار بنانے کے لیے

چلتے چلتے یونہی اک بار پلٹ کر دیکھا
خود کو تاریخ کا حق دار بتانے کے لیے

ہمیں کیا کیا نہیں پھرنا پڑا اندر باہر
اپنے انکار کو انکار بتانے کے لیے

جسم کو معرضِ تکرار میں رکھے ہوئے ہم
بھاگے پھرتے ہیں بدن دار بتانے کے لیے

اب غنیمت ہے اگر در پہ دیا ہی رہ جائے
یوں تو ہم آئے تھے گھر بار بنانے کے لیے

چلیے پھر چلتے ہیں رفتارِ غمِ یار سے ہم
اپنے مٹتے ہوئے آثار بچانے کے لیے

ایک دروازہ بھی ہوتا ہے ضروری صاحب
گھر کی دیوار کو دیوار بنانے کے لیے

اِس طرف شام سے کچھ نیند بنانی پڑی ہے
اُس طرف دیدۂ بیدار بنانے کے لیے

میرا رونا ہی مِرا تھا کہ مَیں چپ بیٹھا نہیں
چار سمتوں کا یہ آزار بنانے کے لیے

نعتیہ

انور سدید

ہو گئی شامِ غم کی آخر کب سحر میرے لیے
لائے گی اُمید کب اپنا ثمر میرے لیے

نام میرا بھی چھپا ہے دامنِ حج کے ساتھ
غم کے لمحوں میں ہے یہ اک خوش خبر میرے لیے

سامنا ہے جب سے مجھ کو حادثاتِ دہر کا
آپ کا ذکرِ گرامی ہے سپر میرے لیے

سربسجدہ کب سے مسجد میں ہوں میں رب کریم
رات کی تاریکیوں میں کر سحر میرے لیے

آئے گی بطحیٰ کی جانب سے میرا ایقاں ہے
نکہتِ بادِ بہاراں میرے گھر میرے لیے

کر رہا ہے ہاتھ اٹھا کر یہ دعا انورؔ سدید
یا نبیؐ کھول دے رحمت کا در میرے لیے

انور سدید

پیلے پیلے چہروں میں ابھری ہے آج کی شام
حوصلہ دینے کو یہ کر دی شام تمہارے نام

سیل رواں میں ڈوب گئے مشہور زمانہ لوگ
وقت کے منصف نے نہیں رکھا قائم ان کا نام

زندہ تھے تو زیست ہماری تھی پھولوں کی سیج
مر گئے تو پھر ڈوب گئی ہر یک سجیلی شام

شہرتِ عام میں زرّیں تمغے تھے دل کی تسکیں
لیکن قبر کے کتبے پہ نہ درج ہوئے انعام

اسی سال جلوسِ جہاں کے ساتھ ہیں گزرے خوب
لیکن اب یہ بم دھماکے موت کا ہیں پیغام

حسنِ مروّت میں لوگوں کی اونچی اڑی پتنگ
مرگِ مروت میں ان سب کا تور ڈوبا نام

نعتِ رسولؐ

غالب عرفان

ہے جو منتشر ہر اِک سُو مرے ضمیرِ ماورا میں
ہے یہ مصطفیؐ کی خوشبو مرے ضمیرِ ماورا میں

نہ چھلک سکے جو اب تک کہیں اور بھی پلک سے
سبھی بہہ گئے وہ آنسو مرے ضمیرِ ماورا میں

ہوں مقابلِ مواجہ مرا دل دھڑک رہا ہے
جیسے ہو رقصِ آہو مرے ضمیرِ ماورا میں

جو زمیں کا بوجھ بن کر بھی تھے یہاں کے باسی
وہ کہاں ہیں آج بدو میرے ضمیرِ ماورا میں

کسی سمتِ راہ پر گو نہ رکیں گے مرے قدم تو
ہیں سفر میں جسم و ابرو مرے ضمیرِ ماورا میں

مری روح کی مسافت نے یہ جتا اُن کو پا کر
کہ ہے نور میں بھی خوشبو مرے ضمیرِ ماورا میں

اُسی حرفِ "میم" عرفاںؔ میں اذانِ صبحِ نو کے
کئی رُخ کئی ہیں پہلو مرے ضمیرِ ماورا میں

سیدہ حنا بابر علی

ہم تمہیں تو بھلا نہیں سکتے
تجھے غم کے سُنا نہیں سکتے

چاہے تم جو بھی کر سکو کر لو
کچھ بھی تم کو بتا نہیں سکتے

ذکر رہتا ہے صبح و شام ترا
راکھ کو ہم جلا نہیں سکتے

سوز و ساز حیات کھو جائے
اور تجھ سا بھی لا نہیں سکتے

ہو سوال اور جواب بھی حاصل
تیری ہستی مٹا نہیں سکتے

ہل سکے کائنات جنبش سے
اک مہم بھی چلا نہیں سکتے

تجھ پہ عاشق ترے فدا ہوں گے
زہر اُن کو پلا نہیں سکتے

تیرا دربار حشر در پہ قیام
اپنے سجدے جھکا نہیں سکتے

نذرِ مومن

ناصر زیدی

ہاتھ آیا ہے مرے آج یہ کیسا کاغذ
اس سے پہلے تو نہ ایسا کبھی دیکھا کاغذ

وعدۂ وصل جو چاہا تو جفا جُو نے مرے
دھرا کر مجھے بھیجا ہے یہ کورا کاغذ

حاشیہ لاکھ سنہری ہو تو کچھ بات نہیں
بات دلچسپ لکھی ہو تو ہے اچھا کاغذ

حرف گیلے ہیں ابھی ان کو ذرا سُوکھنے دو
لفظ سے لفظ ملا دے گا یہ گیلا کاغذ

ایک لمحے ہی میں باقی نہیں رہتا بندھن
ساتھ دیتا ہے کہاں تک یہ کسی کا کاغذ

لفظ اُڑ جائیں تو کاغذ کی حقیقت معلوم
میرے لفظوں کی حرارت سے زندہ کاغذ

ترکِ اُلفت پہ بھی تاکید ہے مجھ سے ناصر
رکھنا سینے سے لگا کے یہ ہمیشہ کاغذ

ستیہ پال آنند

ہے یہ سب فیضِ انساں کا جنم کیا
ہماری زندگی کیا اور ہم کیا

(ق)

جو کچھ بھی لکھ چکا ہوں، لکھ چکا ہوں
یہ رزقِ شعر ہے اب بیش و کم کیا
اٹھتر سال کا تو ہو گیا ہوں
کروں سود و زیاں اب میں رقم کیا

(ق)

میں خود سے پوچھتا رہتا ہوں اکثر
نہیں ہے نطق میں اب کوئی دم کیا؟
کئی برسوں سے ہوں میں خالی الذہن
مری گفتار کیا، میرا قلم کیا!

(ق)

اشارے اور کنائے چھپ گئے ہیں
لکھوں میں اس سے بڑھ کر اور کم کیا
کہ وصل القدر سے ایطائے جلی
علیحدہ کیا، دگر کیا اور بہم کیا!

(ق)

فقیری میں بھی ہے صبرِ ایوبی
لُٹا گھر بار تو اس کا الم کیا
کہ برگِ چھالا ہی تھا میرا اثاثہ
اگر لُٹ بھی گیا تو اس کا غم کیا

(ق)

پیاسی کھیتیاں، بنجر زمینیں
مرے سائے میں آئیں، خشک و نم کیا
میں ابرِ سے رہا تھا، کُھل کے برسا
سبھی سیراب کر دیں، بیش و کم کیا

سوا نیزے پہ آتا ہی نہیں ہے
یہ سورج لے گا اور لاکھوں جنم کیا

نہ ہو آندھی کی وسطی آنکھ متّقد
ہوا ہے خشک کا طوفان کم کیا؟

وہ جو صرف میرا تھا، وہ نہیں رہا میرا
دوستوں کے حلقے میں، کچھ نہیں بچا میرا

تخلیہ نہیں ہوتا، بات ہو نہیں پاتی
ورنہ خود سے ہوتا ہے روز سامنا میرا

کھل نہیں سکا مجھ پر، حسن کا وہ دروازہ
خوش نہیں گیا مجھ سے، یار خوش ادا میرا

کس طرح لکیری ہے تم نے زندگی میری
کس طرح بنایا ہے، تم نے زائچہ میرا

میرے ساتھ رہتی ہے، صرف میری محرومی
میرے گرد باقی ہے صرف دائرہ میرا

حُسن کس طرح آیا اسکی رجدھانی میں
اس طرح کی مٹی میں، اس طرح کے پانی میں

یہ سفر یہاں تک کاٹل کے طے کیا ہم نے
سخت بے یقینی میں، سخت بدگمانی میں

رائگاں سہی دونوں، پھر بھی کچھ تو ہوتا ہے
فرقِ نقشِ اوّل میں اور نقشِ ثانی میں

آدمی حقیقت ہے، آدمی فسانہ ہے
روح پائیداری میں، جسم رائگانی میں

اک عجیب مستی ہے، اک عجیب خوری ہے
بے سبب اُداسی میں، بے جہت روانی میں

اک طلسم ہوتا ہے، ایک دم بچھڑنے میں
اک کشش سی ہوتی ہے، مرگِ ناگہانی میں

اپنے بدن میں اپنا ہی سر بھول گئی
تتلی کہیں کتابوں میں پر بھول گئی

تیرے اشک بہائے پھر ان آنکھوں نے
اپنے سارے دکھ چشمِ تر بھول گئی

میں اس کی بس کے پیچھے پیچھے بھاگی
لنچ بوکس مری گڑیا پھر گھر بھول گئی

ایک دفعہ جب گھپ اندھیرے دیکھ لیے
پھر جو بھی لگتا تھا وہ ڈر بھول گئی

دنیا وہی ہے رخشندہ لیکن اس کو
جانے ہوا ہے کیا خیر و شر بھول گئی

روشنی راہ میں حائل نہیں ہونے دیتے
وہ چراغوں کو مسلسل نہیں ہونے دیتے

چھوڑ جاتے ہیں ملاقات ادھوری اکثر
وہ مرے خواب مکمل نہیں ہونے دیتے

گفتگو توڑتے جاتے ہیں وہ دھاگے کی طرح
کوئی بھی بات متصل نہیں ہونے دیتے

پیڑ کی شاخ اگر دور کے گھر تک پہنچے
توڑ کر پھول وہاں پھل نہیں ہونے دیتے

وہ خطائیں مری ثابت بھی کیے جاتے ہیں
مجھ کو لیکن کبھی قائل نہیں ہونے دیتے

ہوش مندی کا قرینہ کوئی ان سے سیکھے
اپنے پاگل کو بھی پاگل نہیں ہونے دیتے

جب گھٹا چھائے تو اٹھ کر وہ چلے جاتے ہیں
وہ تو بادل کو بھی بادل نہیں ہونے دیتے

پاؤں کچھ اس طرح رکھتے ہیں کہ آہٹ ہی نہ ہو
وہ تو پایل کو بھی پایل نہیں ہونے دیتے

بے نیازی سے سرِ عام گزر جاتے ہیں
دھڑکنوں میں کوئی ہلچل نہیں ہونے دیتے

آپ کو پگڑی اگر درکار ہے
دیکھیے وہ سامنے بازار ہے
منزلیں ہی منزلیں ہیں چار سو
راستوں کی ہر طرف بھرمار ہے
میں اکیلا اور مقابل روز و شب
یہ لمحہ برسر پیکار ہے
موت کو تو ہے طلب بس روح کی
زندگی کو جسم بھی درکار ہے
درمیاں کچھ وہم کی شبہات کی
پار یہ سمجھے کہ یہ دیوار ہے
کچھ ستارے بھی رہے تا سحر یاں
کچھ لکیروں کا بھی کردار ہے
کیوں تعلق بوجھ بن کر رہ گیا
ایک نالاں دوسرا بیزار ہے
آپ نے جو خط مجھے لکھے ہیں
اُن کا میرے سامنے انبار ہے
روبرو صحرا کی وحشت ہے گراں
ہم سفر ابصار کا ابصار ہے

اختر رضا سلیمی

وہ حسنِ سبز جو اترا نہیں ہے ڈالی پر
فریفتہ ہے کسی پھول چننے والی پر

میں ہل چلاتے ہوئے جس کو سوچا کرتا تھا
اسی کی گندمی رنگت ہے بالی بالی پر

یہ لوگ سیر کو نکلے ہیں سو بہت خوش ہیں
میں دل گرفتہ ہوں سبزے کی پائمالی پر

اک اور رنگ ملا آ کے سات رنگوں میں
شعاعِ مہر پڑی جب سے اس کی بالی پر

میں کھل کے سانس بھی لیتا نہیں چمن میں رضا
کہیں گراں نہ گزرتا ہو سبز ڈالی پر

یہ دل کچھ روز سے بے کل نہیں ہے
وصال اس مسئلے کا حل نہیں ہے

کئی دن سے سکوں میں مبتلا ہوں
کئی دن سے کوئی ہل چل نہیں ہے

بہت آرام سے بیٹھا ہوا ہوں
مگر آرام بھی ک پل نہیں ہے

مجھے یہ بھوک ورثے میں ملی ہے
یہ میری محنتوں کا پھل نہیں ہے

اسے دیکھا اک ایسے زاویے سے
اب اس کا خواب بھی اوجھل نہیں ہے

اختر رضا سلیمی

مٹ رہی ہے زمین محور سے
کون اٹھا مرے برابر سے

روز اگلتی ہے اک نیا سورج
رات روشن ہے کتنی اندر سے

خون میں کھل رہا ہے معجزہ سا
آنکھ چپکی ہوئی ہے منظر سے

اس نے اک اسم پڑھ کے پھونکا اور
میں نکل آیا اپنے اندر سے

اب کے ہے تخت معرکہ درپیش
جیت ممکن نہیں خنجر سے

کچھ نہ کچھ اور بھی بتانا ہے
میں نہیں مطمئن پیمبر سے

کرتے ہیں بے قرار بہت دل قرار کے
دیکھا ہے تیرا وصل بھی ہم نے گزار کے

کل تک خزاں کا زمزمہ پرداز تھا وہی
جو گا رہا ہے آج ترانے بہار کے

بستر میں دوڑ جاتی ہے اک چبھتی سی لہر
رکھتی ہے جب سرہانے وہ زیور اُتار کے

یہ کون یاد آ رہا ہے بے طرح مجھے
منظر بدلنے لگ گئے قرب و جوار کے

وہ نظم ہو غزل ہو کہ باتیں ہوں یار کی
جو بھی کہا ہے ہم نے کہا ہے سنوار کے

کچھ لفظ حسیں اشاروں میں رہ جاتے ہیں
کچھ لہجے فون کے تاروں میں رہ جاتے ہیں
افلاک تلے ہر شام ڈھلے شب تاب کو
کچھ چہرے چاند ستاروں میں رہ جاتے ہیں
کرداروں سے پاتے ہیں افسانے تشکیل
کچھ افسانے کرداروں میں رہ جاتے ہیں
جو بکنے والوں میں نہ خریداروں میں ہوں
وہ لوگ یونہی بازاروں میں رہ جاتے ہیں
ہم اہلِ نظر سے دور میں بھی مل سکتے ہو
ہم آخر کار نظاروں میں رہ جاتے ہیں
سب تاج محل ہو جائیں کیونکر ممکن ہے؟
شہکار کئی فنکاروں میں رہ جاتے ہیں
جس کی چھت کا سایہ سر سے اُٹھ جاتا ہے
اُس گھر کے مکیں دیواروں میں رہ جاتے ہیں
وہ شعلے جو برسات میں سرد نہیں ہوتے
وہ ساون کی بوچھاروں میں رہ جاتے ہیں

دوستوں کا ذکر کیا دشمن ہیں جب بدلے ہوئے
شہر میں تو اب نظر آتے ہیں سب بدلے ہوئے

زیست کے ادوار کتنے مختلف سے ہو گئے
سال و مہ ٹھہرے ہوئے اور روز و شب بدلے ہوئے

کس کی دلجوئی کریں کس کو مبارک باد دیں
جب خوشی اور غم کے ہوں یکسر سبب بدلے ہوئے

اک پرانا راستہ اب کس طرح ڈھونڈے کوئی
شہر بھر کے سب گلی کوچے ہوں جب بدلے ہوئے

روز و شب کی گردشیں دل کو بدل پائی نہیں
آئنے میں گرچہ ہیں رخسار و لب بدلے ہوئے

فلک پہ ابرِ گریزاں نے جب قیام کیا
تو میرے یار کم آمیز سے کلام کیا

ہوئی تھی دیر سے تجدیدِ کارِ عشق شروع
اگرچہ ہم نے بہ عجلت اسے تمام کیا

بہت خفیف سی جنبش نگاہِ کرم
مگر یہ طے ہے کہ اس نے ہمیں سلام کیا

ہمارا درد کسی دل میں جاگزیں نہ ہوا
سو اس نے حرفِ سیہ پوش میں مقام کیا

سبک روی سے وہ دامن چھڑا گئے ہم سے
نظر نے دور تک اندازِ خرام کیا

خرم خرامؔ صدیقی

مرے ضبطِ حال کی احتیاط دھری رہی
جو تجھے بے ادب نہی کی مراد بھری رہی

وہ تھی چشمِ ناز یا سرزنش کی نگاہِ تند
ہمیں اختیار کہیں تو دیدہ وری رہی

درِ یار کو کبھی وا کرو تو یہ طے کریں
کہاں التفات کہاں پہ بے خبری رہی

نہ پیامبر نہ صبا نہ پرسشِ دوستاں
فقط ایک آہ و خفگی سے نامہ بری رہی

کسی کنج میں تو وہ ہو گا ہم سے بہم خرامؔ
اسی جستجو میں ہماری دربدری رہی

لفظ مٹ جائیں گے مطلب دھند میں کھو جائے گا
ایک دن علم بشر سب دھند میں کھو جائے گا

ہر شجر کے سائے میں دو سائے ہوں گے دیکھنا
چاند آدھی رات کو جب دھند میں کھو جائے گا

اس کے ہونے کی خبر کیا جو یہ ہونا جان لے
اب لگے گا تجربہ اب دھند میں کھو جائے گا

دشت سے آتے ہوئے بھنورے کو کیا معلوم تھا
پھول لے کر سرخیِ لب دھند میں کھو جائے گا

کیا خبر تھی جس سے لے کر روشنی جیتے رہے
وہ دیا بھی ہجر کی شب دھند میں کھو جائے گا

میں زمین و آسماں کے سب مراحل کاٹ کر
رب تلک پہنچوں گا تو رب دھند میں کھو جائے گا

وہ جسے میں سانس جتنا پاس رکھتا ہوں طریرؔ
کیا پتا وہ شخص بھی کب دھند میں کھو جائے گا

ہر وقت اک سوال مرے ساتھ ساتھ ہے
یہ جسم یا وبال مرے ساتھ ساتھ ہے

جب سے مجھے خبر ہوئی میں ہوں سفر میں ہوں
ویرانہ ء جمال مرے ساتھ ساتھ ہے

حدِ نگاہ تک ہے خموشی کی سلطنت
شہرہوی ء ملال مرے ساتھ ساتھ ہے

میں دستِ وقت سے نہ مُرتب ہوا مگر
ترتیب ماہ و سال مرے ساتھ ساتھ ہے

ممکن ہے یا نہیں یہ حقیقت ہے یا ہے خواب
بے مثل کی مثال مرے ساتھ ساتھ ہے

اس بے خیال دہر سے کیا چاہیے مجھے
جب تک ترا خیال مرے ساتھ ساتھ ہے

جس عہد کا عروج مرا خواب ہے طریرؔ
اس عہد کا زوال مرے ساتھ ساتھ ہے

کھو گئی تھی جو کہیں پھر وہ چمک لے آئی
یہ محبت تو مجھے خوب تلک لے آئی

میں کئی بار گیا دل کو لیے بن کی طرف
یاد ہر بار مجھے شہرِ ارک لے آئی

اک عجب دھوکہ دیا مجھ کو ہوا نے اس بار
لے گئی میری زمیں اور فلک لے آئی

کھیت جب سوکھ گئے تب ہمیں احساس ہوا
گاؤں تک شہر کے موسم کو سڑک لے آئی

کون منظر کو بدلنے کی جسارت کرتا
اک کرن آئی تو بادل میں دھنک لے آئی

جس کے پھل پھول نہ ہوں اور فضا سارے جہد
کیسی دنیا میں تری ایک جھلک لے آئی

کس طرف مڑ کے گئی تھی مری مٹی کی طرح
سبز آنچل کی جگہ سرخ شفق لے آئی

دیے سے روشنی پندار لے کر جا رہی ہے
ہوا اب صبح کے آثار لے کر جا رہی ہے

ہمیشہ نوچ لیتی تھی خزاں شاخوں سے پتے
مگر اس بار تو اشجار لے کر جا رہی ہے

میں گھر سے جا رہا ہوں اور لکھتا جا رہا ہوں
جہاں تک حسرتِ دیدار لے کر جا رہی ہے

خلا میں غیب کی آواز نے چھوڑا ہے مجھ کو
میں سمجھا تھا مجھے اس پار لے کر جا رہی ہے

مجھے اس نیند کے ماتھے کا بوسہ جو عنایت
تو مجھ سے خواب کا آزار لے کر جا رہی ہے

یہاں پہ رات کو اچھا نہیں کہتا ہے کوئی
سو اپنے کاسہ و دینار لے کر جا رہی ہے

تماشے کے سبھی کردار مارے جا چکے ہیں
کہانی صرف اک تلوار لے کر جا رہی ہے

ہمارے دل کو وہ بے قراری نہیں رہی ہے
تمہاری یادوں میں خوشگواری نہیں رہی ہے

تمہیں خبر ہی نہیں ہے کتنے دن گئے ہو
تمہاری باتوں میں دل بہاری نہیں رہی ہے

کچھ اور قصہ سنا رہے ہیں تمہارے تیور
وہ عاجزی اور وہ انکساری نہیں رہی ہے

ہوئی ہے مدت کہ کھو گئیں صبح دم کی چڑیاں
صبا کے جھونکوں میں اب خماری نہیں رہی ہے

تمازتوں میں تو ایک چھینٹا بہت ہے ہم کو
گھٹا کے بوسوں میں بے شماری نہیں رہی ہے

تمہاری آنکھوں میں عکس ہے اور دلربا کا
تمہارے لہجے میں پائیداری نہیں رہی ہے

میں اپنے آنچل سے اپنی آنکھوں کو ڈھانپتی ہوں
گداز تکیے میں غم گساری نہیں رہی ہے

اُٹھا کے رکھ دو قرینے سے اپنی چاہت کو
لپیٹ ڈالو محبت کو اور عنایت کو

اگر چلے ہو تو برکھا بھی ساتھ لے جاؤ
کروں گی کیا میں بھلا سانولی مصیبت کو

تمہارے خط میں پڑی ہیں تمہاری تصویریں
اٹھا لو میرے سرہانے سے ساری وحشت کو

ہرا تھا، زرد ہوا، رنگ شوخ پتوں کا
کبھی بہت تھا نئی ٹہنیوں کی حیرت کو

بہت تھے دامِ کسی یوسفِ زمانہ کے
میں جانچتی ہی رہی خود اور قیمت کو

میں تو جاتی تری سیر سیر باتوں میں
سمجھ گئی تھی تری کاسنی طبیعت کو

تھکن سے چور بہت دوڑ میں نکل آئی
پلٹ کے دیکھتی ہوں گھر کو اور مسافت کو

ستارہ دور بھی ہے ڈوبتا بھی جا رہا ہے
کہ منزل تو گئی تھی' راستہ بھی جا رہا ہے

سمندر سے مسافت کے بلاوے آ رہے ہیں
سفینہ ساحلوں کو چھوڑتا بھی جا رہا ہے

اسے جانے میں کتنی دیر ہوتی جا رہی ہے
مگر مڑ مڑ کے مجھ کو دیکھتا بھی جا رہا ہے

بظاہر تو بچھڑنے کا ارادہ ہی نہیں ہے
مرے ہاتھوں کو لیکن چھٹتا بھی جا رہا ہے

فصیلِ شب! ترے چھجے پہ کب سو رہی ہوں
ملن کا خواب تو اب ٹوٹتا بھی جا رہا ہے

تری باہوں میں اب پہلے سی طغیانی نہیں ہے
جو دریا چڑھ گیا تھا' سوکھتا بھی جا رہا ہے

ازل سے تیری طلب نے سفر میں رکھا ہوا
وگرنہ کیا ہے یہاں رہ گزر میں رکھا ہوا

جہاں ملے تھے زمانے وصال و ہجراں کے
ابھی تلک ہے وہ منظر نظر میں رکھا ہوا

جسے زوال نہیں ہے بیاضِ امکاں میں
وہ لفظ ہے میرے دستِ ہنر میں رکھا ہوا

کہیں قیام نہیں ہے جہانِ حیرت میں
عجب سفر ہے مرے بال و پر میں رکھا ہوا

دیارِ ہجر میں کچھ بھی نہیں ہے پاس اپنے
مگر وہ عکس کہ ہے چشمِ تر میں رکھا ہوا

ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد

کون ہے واقفِ کتابِ دل
کس پہ وا ہو رہا ہے بابِ دل

گھٹ رہی ہے فراق کی مدت
بڑھ رہا ہے کچھ اضطرابِ دل

حیرتی ہے جہانِ عقل و نگاہ
مرحبا حُسنِ انتخابِ دل

جانے کب تک رہے گا بے تعبیر
آنکھ میں تیرتا ہے خوابِ دل

اے کہ تُو باعثِ دل آزاری
اے کہ تُو چارۂ عذابِ دل

چشمِ عالم سرشک افشاں ہے
کھل رہی ہے کہیں کتابِ دل

ہے وہی واقفِ رموزِ جنوں
جس کو معلوم ہے نصابِ دل

اپنی اپنی ذات میں اک کربلا رکھتے تھے سب
ہم کہ نابینا تھے لیکن آئنہ رکھتے تھے سب

ہو گئیں بہری فضائیں دھڑکنوں کے شور سے
کیا اسی برتے پہ عرضِ مدعا رکھتے تھے سب

منجمد ہوتے گئے سب نقش سطحِ آب پر
وقتِ رخصت تو بہت کچھ حوصلہ رکھتے تھے سب

اپنے اپنے درد کی بارش میں سب بھیگا کیے
اپنے اپنے آسماں پر اک خدا رکھتے تھے سب

ساعتیں روتی رہیں ہنستے رہے زخموں کے پھول
زندگی میں موت کا سا ذائقہ رکھتے تھے سب

جب بھی رُت بدلی ہوا ہر شخص پہ اس کا اثر
کیا فضاؤں سے دلوں کا رابطہ رکھتے تھے سب

ڈاکٹر وحید قریشی

نہ جانے کس لیے دل میں رہا مرے دھڑکا
کریں گے اہلِ وطن اب ضمیر کا سودا

تمھارے غم سے مفرتاہیاں نہ تھیں ممکن
مگر سرشت سے مجبور تھا میں کیا کرتا

اسے بھی اپنے عمل کا حساب دینا تھا
بجا رہا ہے جو وردی میں آج کل ڈنکا

فقیہہ شہر کو نعروں کی لاج رکھنی تھی
فقیہہ شہر نے اپنا چلن نہیں بدلا

بسنت رت میں امنگوں کے راگ الاپا ہے
کوئی تو ہے کہ جلاتا ہے روشنی کا دیا

ہم آج دل کی تجلی کو رخصت کرتے ہیں
یہود بیچے کرتے ہیں مسجد اقصیٰ

تو مجھ پہ در نہ ہوا یا ہوا نہیں معلوم
درِ طلسم مجھے تو ذرا نہیں معلوم

میں تتلیاں بھی پکڑتا رہا ہوں بچپن میں
سو کس رنگ رہا یا گیا نہیں معلوم

یہ نیلگوں سا کوئی شعلہ جب بھڑکتا ہے
تو رات جلتی ہے یا پھر دیا نہیں معلوم

گزشتہ رات مجھے اذن تھا کلیسی کا
وہ گفتگو تھی دعا بد دعا نہیں معلوم

بتاتی ہے تو کوئی اور بات مجھ کو بتا
زمانہ کیا ہے؟ کسے واعظا نہیں معلوم

ضیا شبنمی

میرے ہاتھوں کی پوروں نے دیکھا تھا
چہروں کی اس رُت میں اک تیرا چہرہ
آنکھوں آنکھوں کاجل بن کر پھیل گیا
جز خدشا تیرے میرے دل میں تھا
اک بے انت سفر کی خاطر ہر لمحہ
میں نے ہر جاتے لمحے کو قتل کیا
خوابوں جیسی آنکھوں والی دوشیزہ
ہے میرے اسلوب غزل کا سرمایہ
بند تھی لفظوں کی آواز بیانوں میں
سوچ پہ بھی طاری تھا گہرا سناٹا
ڈوبتے چاند سے بادِ صبا نے پوچھا تھا
رات گئے تک ان گلیوں میں کون رہا
وہ بھی تیرے وعدوں جیسے موسم تھے
جن کو میں نے بالکل سچا سمجھا تھا
کون سنے گا شور مچاتی سڑکوں پہ
ڈوبتے سورج جیسی تیری بھری صدا
اس سے بچھڑ کر زندہ رہنے والا دل
دیوارِ گریہ پہ ہے مرقوم نیا

آصف ثاقب

آسیب تمہاری برتری ہے
ہر چیز یہاں ڈری ڈری ہے
پھولوں میں کہیں پناہ ڈھونڈے
تتلی جو خراب ہے پڑی ہے
کشمیر میں زخم کھل رہے ہیں
ہر شاخ چمن ہری بھری ہے
ہم لوگ بھٹک گئے ہیں کب کے
یہ کیسی تمہاری رہبری ہے
میں تجھ سے کوئی نہ بحث چھیڑوں
تو جان اس میں بہتری ہے
کب تجھ سے کہا ہے تیرے منہ پہ
میری تیری ہماری ہے
لہروں پہ ہے روشنی سی رقصاں
اس جھیل میں چاند کی پری ہے
چپ چاپ ہیں یہ پرند ثاقب
گم صم سی تری سخن وری ہے

آرائش چند پل رہی تھی
پوشاک یاد گل رہی تھی

چوکھٹ سے وسعت آرزو تک
برفیلی آگ جل رہی تھی

حسرت پھر وصل کے کنارے
خاکستر تن پہ مَل رہی تھی

تہذیبوں کی غلام خواہش
دیواروں میں پگھل رہی تھی

تاروں کی راکھ سر پہ اوڑھے
ہجرت گھر سے نکل رہی تھی

وہ موسم گیت گا نہیں تھا
ٹہنی زیور بدل رہی تھی

چپ خاکستر تپش کیا؟
جسموں کی جوت جَل رہی تھی

اسرار حسین

جب دلوں میں سے دلی پائی گئی
آئینے کی ساکھ گھٹائی گئی

چھانٹ کر عہدِ گزشتہ کی بساط
وقت کی دیوار چنوائی گئی

ہاتھ میں لے کر خوشی کی مشعلیں
ابر سے پوشاک دھلوائی گئی

ٹوٹی انگڑائیوں کے ضعف میں
وہ جنوں آثار تنہائی گئی

بے اماں رکھے گئے اہلِ نظر
تیغِ استبداد لہرائی گئی

تھی وہاں اُس دست محفل مختصر
جب ہمارے ساتھ رسوائی گئی

آغا نثار

اپنی اپنی اُڑان ہے پیارے
ہر طرف آسمان ہے پیارے

بارشوں کے لیے دعا کیسی
میرا کچا مکان ہے پیارے

دن کبھی رُک، قدم نہیں رُکتے
لا مکانی مکان ہے پیارے

آنکھیں کرتی ہے مخبری دل کی
آنکھ بے زبان ہے پیارے

یہ جو ڈر ہے ہمیں بچھڑنے کا
کوئی تو درمیان ہے پیارے

چوٹ کھائی تھی میں نے بچپن میں
دل پہ اب تک نشان ہے پیارے

پھر کسی روز دل کی چھیڑیں گے
یہ الگ داستان ہے پیارے

تیری خواہش کی سبز جھیلوں پر
دھوپ کا سائبان ہے پیارے

اک تصور میں کٹ رہی ہے نثار
اک شکنجے میں جان ہے پیارے

چار سو ہے غبارِ خاموشی
زد میں ہے راہوارِ خاموشی

گنگنانے لگے ہیں سناٹے
بول اے شہریارِ خاموشی

ہر روش کس مہک کے چرچے میں
اے گلِ شاخسارِ خاموشی

پس شورِ عندلیب گل کیا تھا
دیکھ اے پاسدارِ خاموشی

چپکے چپکے رواں تھے اک چپ میں
صورتِ زود بارِ خاموشی

چھپ کے بیٹھے اپنی سوچوں کے
ہو گئے ہم نثارِ خاموشی

پھول کیا کیا کھل گئی آغا
یہ زمینِ دیارِ خاموشی

ظفر اقبال

شور دریائے خواب تجھ سے ہے
سایہ آفتاب تجھ سے ہے

تو ہی موضوع گفتگو ہے تمام
ہر سوال و جواب تجھ سے ہے

میں نے برباد کر لیا خود کو
میرا حال خراب تجھ سے ہے

وہ کسی اور سے نہیں ممکن
جو عذاب و ثواب تجھ سے ہے

کوئی جلدی نہیں کہ ابھی
میرا باقی حساب تجھ سے ہے

سب کو چھوڑا ترے سہارے پہ
شیوہ بے نقاب تجھ سے ہے

غصہ ہے تیری آتی زودی پہ
غم کوئی ہم رکاب تجھ سے ہے

مست رکھتی ہے کیا مہک اُس کی
داغ دل کا گلاب تجھ سے ہے

جس قدر ہے ظفر کے غصے کا
یہ ظہور و غیاب تجھ سے ہے

میرا رنگِ کلام تجھ سے ہے
شرم خوردہ سا یہ نام تجھ سے ہے
جو یوں ہی تنگ کیا کرتا
کوئی مجھ کو بھی کام تجھ سے ہے
اور کوئی شناخت اس کی نہیں
یہ دریچہ، یہ بام تجھ سے ہے
شور ہے دل میں ہر گھڑی، ہر وقت
دور، یہ رونق تمام تجھ سے ہے
میری ترجیح اولیں رہتا
یہ گزارش مدام تجھ سے ہے
جس کی قسمت میں بھی اسیری ہو
دانہ تجھ سے ہے، دام تجھ سے ہے
اس ہوس کا مدار تیرے طفیل
اس ہوا کا خرام تجھ سے ہے
گریۂ ہجر کے ہیں سب اوقات
صبح تجھ سے ہے، شام تجھ سے ہے
کیوں نہ ٹھہرے امیدوار ظفر
رتبۂ خاص عام تجھ سے ہے

شہزاد احمد

کہیں جنگل، کہیں دریا پڑے گا
بہر صورت ہمیں چلنا پڑے گا

مسائل روز بڑھتے جا رہے ہیں
ہمیں اب ایک ہو جانا پڑے گا

اگر اک دوسرے کے ساتھ ہوں گے
ہمارا ہر قدم سیدھا پڑے گا

گھڑی اب فیصلے کی آ چکی ہے
کوئی تو فیصلہ کرنا پڑے گا

بالآخر ہم کو بھی اپنا مقدر
خود اپنے ہاتھ سے لکھنا پڑے گا

یہی رسم و رواج زندگی ہے
جو کہتے ہو، وہی کرنا پڑے گا

بہت بھونچال آتے ہیں یہاں پر
زمیں پر قدم کر رکھنا پڑے گا

یہ وادی مدّتوں سے منتظر ہے
تجھے اے فصلِ گل آنا پڑے گا

جو دُنیا بھر کو دھوکا دے رہے ہیں
یہ سودا اب اُنھیں مہنگا پڑے گا

نکل جائے گی پیروں سے زمیں بھی
سروں پہ آسماں بھی آ پڑے گا

اگر سر پر ہی آجائے گا سُورج
کہاں دیوار کا سایا پڑے گا

اگر سیلاب آئیں گے تو شہزادؔ
ہمیں دیوار بن جانا پڑے گا

ناصر علی

سب کے ہاتھوں میں گل دستے ہو سکتے ہیں
بستی والے جتھے جتھے ہو سکتے ہیں

س دُنیا کے خالق سے گھر جانے والے
جتنے ہم ہیں اُتنے رستے ہو سکتے ہیں

یعنی میرے سلام علیکم جتنے بیٹھے
ہیلو ، ویل کم اور نمستے ہو سکتے ہیں

او یلغاری !!! جیسے تُو لے کر آتا ہے
میرے پاس بھی ایسے دستے ہو سکتے ہیں

اپنے اندر ساری ٹھنڈک لے کر جاتا
باہر سورج آگ برستے ہو سکتے ہیں

تکتے تکتے آنکھ گر کھو سکتی ہے تو
پتے پتے جوت ترستے ہو سکتے ہیں

اتنا سستا میں نے بیچ دیا ہے خود کو
لیکن !!! سودے مہنگے سستے ہو سکتے ہیں

تھوڑا سا اسکول اگر ہم گھر لے آئیں
کم وزنی بچّوں کے بستے ہو سکتے ہیں

میں بھی اپنی جان سنبھالے چل پڑتا ہوں
دشمن اپنے تیور کستے ہو سکتے ہیں

ناصر اپنے دونوں کان سنبھال کے جانا
طعنہ زن کے تیر برستے ہو سکتے ہیں

محیط اسماعیل

سنبھل! نہ اس زمیں پہ تُو پھسل، سنبھل سنبھل
ہے تباہ آخری سنبھل سنبھل سنبھل!

اِدھر اُدھر نہ دیکھ آگے بھی نہ پیچھے بھی
تُو چل صراطِ دہر سے نکل، سنبھل سنبھل

تمہیں چھیڑ سکے گا جان جاں دے کے بھی
جہاں میں چند کام ہیں اٹل، سنبھل سنبھل

گئے دنوں کے موسموں کو اب نہ یاد کر
طبیعت آ جاتی ہے مچل، سنبھل سنبھل

عجب سب سے پیچھے کچھ نہ حالت آئے گی
ہیں حال حال چہرے بے بدل سنبھل سنبھل

مرے اکیلے پن پہ شک اندھی تو پڑے
شکست کھا کر دیدہ حل، سنبھل سنبھل

محیط اپنی جان سے عزیز رکھ اسے
ادب کی آبرو فقط غزل، سنبھل سنبھل

رسا چغتائی

مصائب سے نمٹتے جا رہے ہیں
مگر رستے سے ہٹتے جا رہے ہیں
یہ کیسے بٹ رہے ہیں در ہمارے
کہ ہم اپنوں سے کٹتے جا رہے ہیں
کہیں کوئی عدالت چل رہی ہے
کہ جھگڑے خود نمٹتے جا رہے ہیں
یہ گرد رہگزار زندگی ہے
کہ ہم خوابوں میں اٹتے جا رہے ہیں
اگرچہ عمر بڑھتی جا رہی ہے
مگر نظروں میں گھٹتے جا رہے ہیں
نہیں پڑھتے کتاب زندگی ہم
ورق لیکن پلٹتے جا رہے ہیں
ہوا پیڑوں تلے نغمہ رہی ہے
مگر بادل تو چھٹتے جا رہے ہیں
چلے جاتے ہیں کس منزل کے راہی
یہ رستے جو سمٹتے جا رہے ہیں
وہ ہے نام جس کو ہم ای کا
مسلسل نام رٹتے جا رہے ہیں

فاضل جمیلی

خزاں کا رنگ درختوں پہ آ کے بیٹھ گیا
میں تلملا کے اٹھا پھڑپھڑا کے بیٹھ گیا

کسی نے جام اچھالا بنامِ شامِ الم
کوئی ملال کی وحشت چھپا کے بیٹھ گیا

ملا نہ جب کوئی محفل میں ہم نشینی کو
میں اک خیال کے پہلو میں جا کے بیٹھ گیا

پرانے یار بھی آپس میں اب نہیں ملتے
نہ جانے کون کہاں دل لگا کے بیٹھ گیا

ملے بغیر بچھڑنے کو کیا کہا جائے
بس اک خلش تھی جسے میں نبھا کے بیٹھ گیا

میں اپنے آپ سے آگے نکلنے والا تھا
سو خود کو اپنی نظر سے گرا کے بیٹھ گیا

کسے خبر تھی نہ جائے گی دل کی ویرانی
میں آئینوں میں بہت سج سجا کے بیٹھ گیا

فاضل جمیلی

سفید پوشی دل کا بھرم بھی رکھنا ہے
تری خوشی کے لیے تیرا غم بھی رکھنا ہے

دل و نظر میں ہزار اختلاف ہوں لیکن
جو عشق ہے تو پھر ان کو بہم بھی رکھنا ہے

بچھڑنے ملنے کے معنی جد جدا کیوں ہیں
ہر ایک بار جب آنکھوں کو نم بھی رکھنا ہے

حسین ہے تو اسے اپنی بات رکھنے کو
کرم کے ساتھ روا کچھ ستم بھی رکھنا ہے

زیادہ دیر اسے دیکھنا بھی ہے فاضل
اور اپنے آپ کو تھوڑا سا کم بھی رکھنا ہے

عشق ہم کریں جس سے حُسن وہ کہاں ڈھونڈیں
کوئی ہم کو بتلاؤ، کیا نشانیاں ڈھونڈیں

پھول کوئی ایسا ہو، رنگ بھی ہو، خوشبو بھی
خار و خس نہ ہوں جس میں ایسا گلستاں ڈھونڈیں

چاند کی سی جس میں آتی ہو دبے پاؤں
شاخِ شام پہ کوئی ایسا آشیاں ڈھونڈیں

وقت اور غم آ کر دستکیں نہ دیں جس پہ
کوئی ایسا کاشانہ زیرِ آسماں ڈھونڈیں

کھو گئی ہے شہروں کی پُرہجوم سڑکوں پہ
آؤ، اپنی گم گشتہ عمرِ رائیگاں ڈھونڈیں

وہ جو اک جماعت تھی، وہ بکھر چکی کب سے
پھر سے کارواں ڈھونڈیں، میرِ کارواں ڈھونڈیں

کھو چکے جمیل اس سے اعتبارِ ہستی بھی
چھوڑ کر حقیقت کو، کوئی داستاں ڈھونڈیں

جمیل یوسف

سچ معلوم ہے بول نہیں سکتے
راز ہے ایسا کھول نہیں سکتے
ہم کو ہاتھ ہی ایسے ملے ہیں
ہم تو پورا تول نہیں سکتے
بند کمرے میں ہی رہتا ہے
کوئی دریچہ کھول نہیں سکتے
ان کو مٹی میں ملتا ہے
آنکھ کے موتی رول نہیں سکتے
پھولوں جیسی نازک باتیں
ہم کانٹوں میں تول نہیں سکتے
اجنبیوں سے خوف آتا ہے
دل دروازہ کھول نہیں سکتے
تیرے حسن سے ڈر لگتا ہے
پتلی آنکھیں کھول نہیں سکتے
بہنے نہ پائیں آنکھ سے آنسو
خاک میں ان کو رول نہیں سکتے
ہم کیسے پرواز کریں گے
پروں کو اپنے کھول نہیں سکتے

سینئر سٹیزن

الطاف فاطمہ

تقریباً ڈھائی تین سال بعد ہی گھر آنا نصیب ہوا۔ پہلے تو بڑی آپا نے بلایا اور اپنا مر
کر۔ ارے ہاں تو اور کیا سے لمبے خطوں کے علاوہ فون پر فون کرتیں "دیکھو بھئی اب تو تم جھنجھٹ سے دور
ہو۔ پہلے تو ملازمت کا بہانہ تمہارے ہاتھ آیا ہوا تھا لگتا تھا اگر تم جیسی باوفا اور کارگزار افسر چند دن
اپنی سیٹ پر سے غیر حاضر ہوئی تو ملک کا بھٹہ ہی بیٹھ جائے گا۔ بس اب تم فوراً آجاؤ۔ اسلام آباد ورنہ لکھوا دو
سنگاپور کا ورلڈ ٹکٹ پکڑو۔ ہاں ہم کو فلائٹ کا صحیح وقت بتا دینا۔ ہم تم کو بذات خود لینے آئیں" ہاں
تو اور کیا اپنے بڑھاپے بلکہ ضعیفی کے جملہ عوارض کے باوجود۔ (یہ بھی خدا جانتا کہ اچانک ہی تن ضعیفہ
اور جملہ عوارض نے کیوں حملہ کر دیا۔ یہ وہاں جا کر ہی کھلا) پھر بڑے معنی خیز اور سنجیدہ لہجے میں
کہتیں "دیکھو کہہ رہے ہیں آجاؤ۔ پچھتاؤ گی۔ ہم نہ رہے تو کون اس طرح بلائے گا۔ سو
سو وہ جو ہا کہتیں "لے بڑی آپا کا ہے کی جلدی ہے آ جائیں گے۔" سوچ لو جب سے ہم
پور کر رہے ہیں تم کو کتنا چاہتے رہے ہیں کہ کیسی جگہیں تو سب دراصل خواب ہوا کرتی تھیں اور اب جب فارغ
ہوگئیں اور خوابوں کی تعبیر کا وقت آیا ہے تو تم کہاں کاٹے لگیں۔ پہلے تو جاب کا بہانہ رہتا تھا۔ پھر
کی بیماری کا مستقل بہانہ۔ پکڑا ہم کی خاموشی۔ ہے کہ ساری اولاد میں ایک تم ہی تو ان کے پاس رہ گئی
ہو۔ پھر اماں رخصت ہوگئیں اور ان کا بس کر ہمارے سر ان کی دونوں بیٹیاں اور لڑکا تو ٹکے کر تو
گیارہ کا دو قصہ اور اس پر مستزاد کہ غیر قانونی طور پر امریکہ کی مختلف ریاستوں میں چوری چھپے مقیم اور
بیٹے صاحب تو اپنی ریاست سے باہر آتی دور زیادہ جگہ پر کسی اشد ضروری کام پر مامور کی اطلاع بھی
تقریباً تین ماہ بعد اپنی ریاست میں دیکھی پڑی۔ وہیں آتے وقت کوئی خبر نہیں کہ کل رہ جاؤ گی کہ

دن کو ساتھ چل چلو تو سب قصہ تمام ہو جائے آ گئیں اور پھر بولیں تم اپنی جگہ سے ہٹیں۔ بس کی ٹھیک تھی کہ ماں کے بعد خالی خود کو تنہا اور بے کس سمجھنے لگی تھیں۔ بیٹھے بیٹھے رونا شروع کر دیتیں۔ ارے اب ہمارا کون رہ گیا۔ ایک بیٹا ہے سو وہ بھی اپنی ملازمت میں پڑا ہے۔ ہاں بھئی تم بھی چلی جاؤ ہمارے واسطے کیا ہے اپنی روکھی سوکھی کرو۔ ارے ہم تو کشش کے دن گنتے رہتے ہیں بیٹھے اپنی باری کا انتظار کر رہے ہیں۔ دیکھو کب حکم آ جائے ہاں تم اپنی او کھوٹی کیوں کرو۔ تم نے تو جوگ لے رکھا ہے ماں کی خدمت کی دو سال۔ اب بس بیٹھی رہی ہو۔ تم ہماری فکر نہ کرو۔ ارے اکیلے مریں گے تو کوئی مٹی ہی دے دے۔ ہمارا کیا ہے زندگی کے چار دن سو وہ چار دن اسی طرح گزار دیں گے۔ اب بڑی آپا بھی ایک کمزور سی تھیں کہ اسے بے چارے پر انحصار تھیں۔ اسکی عمر کے بعد یہ بن بن کر جیسی بد تر دم بخود بچپن کا مسلک تک دیکھی رہ گئیں۔ اچھی وہ خود اپنی معقول اعلیٰ تعلیم یافتہ معقول سرکاری عہدے سے ریٹائر یہ سوچ بھی سکتی تھیں کہ ایک دن کی بات سوتیا کی گلی جیسی سر سر ہم بھی ملائی جیسی تانی اماں کو ان نے بھول پور دن حیات سے گزار دے کے لئے اپنی کے حوالے کر جا گئیں۔ چلو بیچارے دن اب کے بھی گزر رہے ہیں۔ سو اس وقت بڑی آپا اولی وصولی خود بھی رسم چلی گئیں تھیں مگر تائی اماں کے یہ چار دن چار بیٹے، چار وبال چار سال تھے بلکہ وہ کہتی ہیں کہ عبدالحق اپنے مرنے کا شوق کرتا اور دو جماعت گزار ہوتا ہے اتنا ہی اللہ میاں خود پہنچ جاتے ہیں اور ایسے لوگوں کو کسی چیز تک میں پڑتا ہی چلا جاتا ہے۔ زندگی کے بارہ سال بھی گزار کر چودہ دن اور پندرہ کراں کی سک دوشی کے تھک چار دن بعد اپنی زندگی کے بارے میں کی سنجیدہ قول کر گئی وہ۔ یہ باقی جان نے کیا مذاق ہوا تم نے بھی کیسے بات ساتھ چھوڑ دیا۔ ہم نے تو سوچا تو فرصت سے گھر بیٹھیں گے تو اچھا ساتھ رہے گا۔ گپ شپ رہا کرے اور ابھی تو تم نئی چولی دیکھ بند اور اتنی بڑی شخصیت کہ آپ کی بھتی میں پکڑ کچھ وقت گزر ہی جانے گا وہ مذاق کر گئے۔ سوئیں تو سو کر بھی ہی نہیں

یہ وہ جیسے بڑی بوریت میں گزارے اچھی بچہ ایسا ہو کہ بڑی آپا کے فون پر فون اور خط پر خط آتے ہیں۔ ارے بھئی اب تو سارے ہی تیکھی دور ہو گئیں۔ وہ پھر وہی بڑھاپے اور ضعیفی کے عارضے اور اداسی کہ جس کے آخری الفاظ یہی تھے کہ "ہم سے رہ ہی تو تم کو کون بلائے گا۔" دل کی دہشت بڑھتی ابھر ابھر کر تھیں بڑا عرصے میں کر کونے سے تخت پر نظر گئی تو ان اماں کا پاندان بھی جگ

دکھا تھا قبر روجا سمارہ بھی حسن کا ایک کونا آخری نماز پڑھ کر خود ہی اٹھ رہا ہوگا "یا کیا مذاق ہے۔ بھلا تماشا کیا ہے وجود اور کم حقیقت کہ چار مار بھی ہے اور پرندان اپنی جگہ پر موجود ہے" گھبرا کر برآمدے سے نکل کر صحن میں آ گئیں صحن کے اردگرد کیاریاں پودوں سے بھری پڑی بہار دکھا رہی تھیں شہتوت کا درخت کالے کالے موٹے موٹے شہتوتوں سے لدا چپ چاپ کھڑا تھا خفقان سا ہوا یہ مکان پر مختصر سا بنگلہ نما گھر اماں جی نے بابا جان کی وفات کے بعد بنوایا تھا۔ اسی گھر میں رہ کر ان بیٹوں اور بیٹیوں کی تعلیم مکمل ہوئی جو سوائے میری ایک ذات کے سب وقت کے سمندر کے دھارے میں حل مچھلیوں کی طرح بہتے بہتے نہ جانے کس کس کھوٹ لگے کوئی فرانس، کوئی امریکہ اور بڑی آپا سنگاپور میں بیٹھی مجھے آوازیں دے رہی ہیں۔ واقعی ایک میں ہی تو پیچھے رہ گئی ہوں۔ اچھا بڑی آپا لبیک لبیک اگلے دن وہ اسلام آباد میں سنگاپور کے ایمبیسی آفس میں بیٹھی تھیں۔ اس سے اگلے دن ایک سفری بیگ میں سامان سمیٹ تیار تھیں۔ کمروں اور گودام کو تالے لگائے۔ صرف ریحانہ بی بی کے کوارٹر اور باورچی خانہ ریحانہ بی بی کی سپردگی میں۔ ریحانہ بی بی گزشتہ دو تین سال سے ان کی معتبر خادمہ تھی۔ ایک دور دراز پٹھان بیوہ خاتون جس کا اکلوتا بیٹا بھی دبئی چلا گیا تھا اور وہ ان کو بھول کر [illegible] چلتے وقت گھر کی چابیاں اس کی سپردگی میں۔ "بیٹا یہ گھر اللہ کے بعد صرف تمہارے بھروسے پہ چھوڑ کر جا رہی ہوں" "بیگم صاحب میں سر آنکھوں پہ" اس کے گلے لگ کر اللہ حافظ کہا۔ وہ رخصت ہوئیں تو پیچھے سے ریحانہ نے آواز دی "بی بی بہت جلد واپس آنا" ریحانہ بی بی جب کوئی جانے لگتا تو اس کو "واپس آنا" ضرور کہتی۔ یہ پشتون ہوتا "ہم تمہارا شگون ہماری کرتا پوچھتا ہے۔ وہ صاحب کب آنے گا؟" بس یہی دعا مانگ کہ نکل جائے گا۔ اسی دن سے دوبارہ گیٹ کے باہر نکلیں اپنی گاڑی ٹیکسی کو لینے کے پاس ہاتھ چھو [illegible] ان کی اور مزدوروں نے گھر [illegible] بسم اللہ پڑھ کر [illegible] گاڑی میں بیٹھیں۔ تمام راستے دل میں دھڑکا سا ہوتا رہا ریحانہ بی بی نے گھر سے نکلتے وقت ٹوک دیا خیر اللہ خیر کرے۔

(2)

ویسے فرنیشڈ اور خوشحال تو بڑی آپا ہی کی تھی مگر ان کا بھی جی چاہا کہ بڑی آپا کو سرپرائز دیں۔ اپنے بڑوں کی [illegible] کے سامنے جانے کا خیال ہی [illegible] اندر کے سوئے ہوئے بچپن اور کھوئی ہوئی جوانی کو ایک دم تر و تازہ سا بیدار کر دیتا ہے۔ میرے ایئر پورٹ سے باہر

تھیں۔ لبوں پر ایک شریر سا تبسم تھا پھر بھی نامعلوم طور پر عجیب سی افسردگی طاری تھی۔ کیوں کس؟
سے۔ اپنے ہی سوال کا جواب ان کے پاس نہ تھا۔ تبھی پورچ میں جا کر کھڑی ہو گئی اور گرد و پیش
ہاتھ رکھا۔ دل ابھی بھی اسی سیڑھی کی طرح دھڑک رہا تھا۔ دروازہ کھلا سامنے بڑی آپا کھڑی تھیں
"ارے نالائق! ابھی تک سدھری نہیں۔ وہی چھوڑ دم دارا۔ خبر کیسی بھلا مجھے کوئی اطلاع نہیں اور نہ
سے" وہ ہنسیں "دونوں ہاتھ آگے پھیلائے" گلے بڑھیں تو وہ ان کے بازوؤں میں سما گئیں۔ اب تو
جیسے ریٹائرمنٹ کی عمر کے بہت سے سال پیچھے ہٹ کر کسی کے لئے راستہ چھوڑ گئے ہوں اور ایک تو عمر
جیسے نئی نئی ملازمت کے عہدے پر فائز لڑکی سامنے آ کھڑی ہوئی ہو۔ "تو بڑی آپا آپ کو سر پہ اٹھا رکھا
تھا" مجھے دیکھ کر ایسے کہتی تھیں ... کر پھر نظر پڑی جس کے سہارے چل کر بڑی آپا
دروازے تک آئی تھیں بے وجہ پریشانی کا سبب اب سمجھ میں آ گیا تھا۔ ایک ... کر کیا بہت سے
اسباب پر وحشت تھے۔ ایک لفظ منہ سے نکالے بغیر یہ بات سب سمجھ میں آ گئی کہ بڑی آپا کیوں اتنی بے
تاب ہو رہی تھیں کی صورت دیکھنے اور اس کو گلے سے لگانے کے لئے۔ تبھی تو بار بار کہتی تھیں "اب کبھی
آ جاؤ تو پوچھ لو گی" کوئی سوال نہیں کیا۔ کوئی جواب نہیں دیا۔ بس اک ذرا دیر کی نمی سی آنکھوں کے
کوشوں میں اترتی محسوس ہونے لگی تو کسی اور طرف کو مڑ کر بے تعلق سی چیزوں کے بارے میں بے
تکان باتیں شروع کر دیتیں۔ کبھی سارے گھر میں گھومتے پھرتے کا کا تو کے طور طریق زیر بحث
آ جاتے، کبھی کسی پودے کی نزاکت وغیرہ پر تبادلہ خیال رہتا۔ اصل سوال اور موضوع گفتگو کبھی بات
نہ ہوئی۔ آخر ایک دن حوصلہ آیا تو ان سے عدم و وجود اور وجود کی بے ثباتی پر بات چھیڑ دی۔ تو انہوں نے
موضوع بدل ڈالا۔ "دیکھو بی جہاں آرا، سان کا وجود ہم سب کیا ہے۔ یک حال۔ ایک خواب۔
کبھی نیند بھری آنکھوں میں ٹھہرا ہوا سا ایک ذرا جھلکی سی ... ہو گئی تو پھر خالی آنکھیں کھویا کھویا سا
ویرانی کیا تھی؟ وہ خواب ہی تو تھا پر کیسے دیکھا تھا؟ کون تھا؟ کچھ یاد آتا ہے۔ کچھ سمجھ میں نہیں
آتا کیا دیکھا کیا نہیں دیکھا۔" یہ کہتے کہتے پھر عجیب سی افسردگی۔ عجیب سا عالم طاری ہونے لگا
جیسے وہ کبھی یہاں نہ ہوں کسی اور ہی دنیا اور جہت کو لوٹ گئی ہوں۔ اب ان کو واپس کس طرح
لایا جائے۔ جہاں آرا سوچ میں پڑ گئیں جیسے بہت ضروری بات یاد آ گئی۔
"اے بڑی آپا وہ یاد ہے اور اماں جان اور نانی اماں کے پاس کوئی ... پھر ... کے ...

ورنہ یاد کرتے تھے کچھ سنک (Cynic) سے تھے اور ان کی بیگم تو بالکل ہی حد درجہ خبطی سی تھیں۔ بے حد نازک مزاجی سی کوئی بات ان کے بھاؤ ہی سے آتی تھی۔

"ہاں ہاں، وہی نانا جن سے مدد رشتے داری کی نوبت کم ہی آتی تھی اور کی چالی تو مجرا [illegible] نانی ماں بھی کبھی ذکر کیا ہیں۔ زیادہ پوچھتے تو جھڑک دیتیں یہ کہہ کر خاموش کر دیا کرتیں۔ عجیب کیا ہر بات کی کرید لگ جاتی ہے کہ جو دیا ہم نے کر دو شوہیاں سے ہماری عزیز داری ہوتی ہے تو بس مان لو ہم کسی غیر جنسی کو تو اس طرح گھر میں نہیں گھسایا کرتے ہیں ... جب بھی ہم ان سے سوال کرتے "ہماری فیملی ٹری کی کس برانچ سے تعلق رکھتے ہیں" تو ناراض ہو جاتیں بس خاموش رہو۔ فیملی ٹری اور برانچ سے کیا مطلب۔ سیدھی طرح شجرے کی شاخ کیوں نہیں کہتیں ... عجیب تم کیا جانو ایک بیج ہوتا ہے آندھیاں آتی ہیں بارشیں پڑتی ہیں۔ کبھی کے دب جاتا ہے پر گم نہیں ہوتا۔ پھر کھدائی کر کر نکالا ہے بو دیا جاتا ہے پھر جڑ آپ پھیلی پڑتی ہے۔ بیج تناور کل ... جو کہتے ہیں نا لڑکے ہم سے کبھی بچھڑے، ٹہنیاں، ڈالیاں، شاخیں، پتے، پھر پھول اور پھر بیج۔ آندھیاں آتی ہیں بکھرے ہیں دور ایک بیج سے نکلے۔ بیج اڑ اڑ کر کہاں سے کہاں پہنچتے ہیں... اور بھئی اب تو کوئی حساب کتاب ہی نہیں کوئی یہاں گیا کوئی وہاں گیا۔ سب تم اپنے ہی گھر کی شاخ سے ہو ... کوئی اپنے ٹھکانے پر تھیں ... سے پوچھو کن ہی بیجوں میں سے کون آپ ٹھکانے ... سے تمہاری ماں کے ... ہمارے ... ایک بیچاری جہاں آ رہا ... کہ وہ ہم کو سیہ جتی ہے ... رشتہ میاں سے رشتہ کیا ہے ... یوں ہی رہ جاتی" یہ کہتے کہتے ... پاپے حد افسردہ ہو جاتیں ... پھر ... [illegible] ... "ارے بھئی خیر اللہ، جو بس لگ رہی ہے ہم کو تو۔ ہم ایسا کرو چائے ... میں ... تو ... تخت پر بیٹھ کے دونوں ... پی لیں گی" ... یہاں ... میں بیٹھ کر بھی پچے رنگ ... طریق سمجھے ... تھے۔ ... کے کونے میں ... کی چوکی۔ غسل خانوں میں مسلم شاور کے باوجود ... لوٹے موجود ... رکھے ...

گی ملی کی ایک در باڈیوں شہر کا سوچ در۔ تو پھر جب سب کچھ ویسا ہی رکھ ہے تو پھر گھر اپنا وطن چھوڑ کر آنے کی ضرورت کیا تھی۔ جہاں آرا دوسن میں کئی بار سوچتیں۔ ''سمی داد آپ کی خیر النساء چاہے تو بہت اچھی جاتی ہیں'' ایک بار پھر بڑی آپا کو بھری باتوں میں لگانے کی کوشش کی۔ ''ہاں بھئی یک چاہے تو کیا سارے کام ہی بہت سلیقے سے کرتی ہے۔ یہ بھی تو ایک بیج ہی ہے اور کوئی پتہ یہاں سے اڑ کر کہاں پہنچی ہے۔ جیسے رشو میاں اور ان کی بیگم کہاں سے اڑ کر پاکستان پہنچے اور اب یہاں بھی قدم جما کر رہنے کے سود میں نہیں۔ کوئی مستقل کام نہیں کر سکتے۔ کہیں ٹک کر بیٹھیں تو مگر وہ ہیں پاکستان کی کون وہ سے پسند نہیں ارکی سے یوں کو سے بچی وہ۔ میں تو کہتی ہوں آگے چل کر بنے گا کیا۔ اس کا؟''

''ارے بڑی آپا ان کا بنے بگڑنے کا کیا سوال اس ایک بیوی کا دم ہے دروہ سکوں اور دوسری کی ذمہ داری۔ گزر ہی جائے گی۔ ان کی بھی''۔

(3)

دونوں بہنیں اسی طرح ایک دوسرے کو ڈوج (doge) دیتی رہیں دو بھی رہیں کہ جہاں آرا کو شک بھی ہونے لگیں ... ہی ہوں کہ میرے ... سے کیا حال ہے اور یہ کہ میرے شوہر اتنی لمبی مدت کے لیے گھر سے کیوں غیر حاضر ہیں۔ اور جہاں آرا کو یہ شکایت تھی کہ وہ بڑی آپا کو شک بھی ... رہی ہیں کہ ان کو اچھی طرح معلوم ہے کہ ان کے شوہر جاپان کی قید میں کس حرکت کی پاداش میں بند ہیں اور یہ کہ ان کی بیٹی شاکو بھی اپنے شوہر کے جبر میں کیسے دن گزار رہی ہے اور ان کا بیٹا ان سب کے کرتوتوں سے متنفر ہو کر کس طرح ایران میں جلاوطنی اختیار کر چکا ہے۔ ... وہ بڑی آپا سے کچھ پوچھتی تھیں ... چھوٹی بہن کے آگے اپنی صحت اور حالات کے رونے میں سب گم رہتی تھیں۔

صیلی ایک اجتماعی ... نے یکایک ... یا کہ انہوں نے جہاں آرا کا ہاتھ پکڑ کر اب کشادگی کی 'جہاں آرا تم سے ایک التجا ہے تم سب ہماری زندگی تک ہمارے پاس رہنا۔ ہم اندر سے بہت ٹوٹ چکے ہیں۔ اب ہمارے پاس کچھ زیادہ وقت نہیں ہے۔'

''مگر بڑی آپا آج آپ کیسی باتیں کر رہی ہیں''۔

اگر مگر کچھ نہیں۔ ہاں جہاں تک ایک بات درست ہے۔ وہ یہ کہ دیکھو جو آج کل ایک رواج چل نکلا ہے کہ میت کو ایک لکڑی کے ڈبے میں سجا کر فلائٹ چارٹر کی جاتی ہے۔ ادھر سے وہ آ رہے ہیں ادھر سے موبائل پر سارے انتظامات کی تفصیلیں سنائی جا رہی ہے۔ بڑی مٹی ہوتی آ رہی ہے۔ اور وہ آخری دموں کو بھی بچانے کے لیے مشین پر ڈال ڈال کر زندہ رکھنے کی کوششیں کی جاتی ہیں۔ ان سب کا سوچ سوچ کر تو مرنے کے خیال سے وحشت ہوتی ہے۔ میری چندا تم مجھ کو اس خواری سے بچا لینا۔ بس یہی دعا ہے۔ اگر گزارا کر دیا وہ جو دو گز زمین کا وعدہ کر رکھا ہے وہ ہم نے انتظام کر دیا ہے کسی وقت چل کر ہم تم کو وہ سائیٹ بھی دکھا دیں گے۔"

"ارے ارے آپ بھی کیسی ہیں آج لے کے آنسو بہا دیں گی تو ہمارے بعد کیا کریں گی کل کے لیے کچھ بچا کر رکھو" تو بڑی آپا آپ ایسی باتیں کر کیوں رہی ہیں۔ آپ تو بڑی سوہنی ہوتی تھیں بڑی تصویریں ہر طریقے پر سب سے پہلے اوکے کرنے والی۔ آج آپ کیسی باتیں کر رہی ہیں؟

خیر النساء نے کچن سے نکل کر چائے کی ٹرے تخت پر رکھ دی۔ ساتھ گرم گرم پکوڑے تھے۔ "اچھا چلو تم جب چائے آ گئی تو ہمارے لیے بھی بتاؤ۔"

جب تک وہ تسلی کی بڑی آپا پکوڑوں سے گریز کر رہی تھیں۔

"آپ نے پکوڑے نہیں لیے ایک، پہلے تو آپ کو بہت پسند تھے۔"

"ارے بی بی پسند تو بہت کچھ ہوتا ہے مگر یوں بھی ہوتا ہے کہ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ ہماری پسندیدہ چیزیں کسی کو پسند کرنا چھوڑ دیتی ہیں۔" چائے کا گھونٹ لے کر پیالی پرچ پر رکھی۔

اسے جہاں آرا وہ یاد آ رہا تھا۔ ہر شوہر کے رشتے کا تعین نہیں ہوا تھا تو ہمارے بڑے بھائی میاں کے بچوں نے فیصلہ کیا تھا کہ ہم انہیں سینئر سٹیزن کہا کریں گے۔ بس بات یہ ہے کہ جب آدمی سینئر سٹیزن ہوتا ہے تو پسند اور ناپسند کا معیار بدل جاتا ہے۔ جو چیزیں اور باتیں پہلے اچھی لگتی ہیں پھر وہی بدل جاتی ہیں جنہیں پہلے لوگ پسند کرتے ہیں وہی چیزیں ناپسند ہو جاتے ہیں۔ اگلے کی صورت دیکھ کر ڈرا نہیں ہوتی۔ سوالی ہو اب ہم بھی سینئر سٹیزن ہوئے۔ آنکھوں میں ہرا دکھ اور دل تھا۔ مگر تھا وہ جو جس معلوم کب کب سے دبا کر رکھا تھا۔ اب یا پھر ان کو پھوٹ نکلنے کو بے تاب تھا۔ بس وہ آخری بار تھی۔ جب اس تخت پر بیٹھ کر دونوں نے ساتھ چائے پی تھی اور انہوں نے ان کا ذکر

کھو لینے کی موہوم اور ناکام کوشش کی تھی۔

(4)

سارے گھر میں بولائی بولائی پھرتی تھیں کبھی کمرے میں کبھی برآمدے میں۔ کبھی برآمدے سے نکل کر لان میں ٹہلنا شروع کر دیتیں۔ لان میں پڑی بنچ پر سر پکڑ کر بیٹھ جاتیں۔ "یا اللہ میں کیا کروں۔ کہاں جاؤں" اٹھ کر آپا جی کے بیڈروم میں جا کر کھڑی ہوتیں۔ "آپا جی بیگم نے مجھ پر کیا ظلم کیا مجھ سے وعدہ کیا کہ مجھے چھوڑ کر نہیں جائیں گی۔ میں بے سہارا ... کبھی وہی ہوتی تو کیا وہ بیوہ تنہا عورت کو اس طرح گھر میں بے سہارا چھوڑ کر کہیں جا سکتی تھی؟" الفت کر تو جیسے چپ لگ جاتی تھیں۔ ان کو اس حال میں پڑے دوسرا سال لگ رہا ہے۔ "یا اللہ میرے اس میں تیری کیا مصلحت ہوتی ہے یوں بندے کو بے دست و پا کر کے اس کی عمر و دولت کو برقرار رکھ کر۔ بس زندگی کی ایک تہمت لگا کر ہمیں کیا دکھانا چاہتا ہے" یہی سوچ پاتیں جب نماز پڑھنے بیٹھتیں تو عجیب عجیب دعائیں مانگتیں۔ "اللہ پاک ہمیں معاف کر دینا ہم کون ہیں تیرے کاموں پر اعتراض کرنے والے تو مالک مختار ہے جو چاہے کرے۔ اللہ میاں بیچ میں طنز نہیں کر رہی۔ بات یہ ہے کہ اب اماں جی کی ... شہزر میں ... ہوتا جا رہا ہے ایسے میں انسان کو اپنی زبان اور اعصاب پر قابو کہاں رہتا ہے رہے ... خیرالنساء بی بی تو تھیں۔ اب ان سے کیا بات کرتیں پروا بھی کبھی کرتی۔

"ارے بی بی ہم کو ایسا جان پڑتا کسی نے ہماری میڈم پر کوئی جادو ٹونا کر دیا ہے۔ یہ سب کوئی تو جادو سے ہی اترے گا۔ کچھ تو......"

فخر ان کی بات کاٹ دیتیں "ارے خیرالنساء ایسی باتیں نہ کرو یہ بھی روگ ہے ایک قسم کا.... غم کھا کھا کر بھی......"

ہاں بی بی! ایک بات ہو تو میڈم کو دکھ بھی بہت تھے۔ بڑے جھگڑے ہوا کرتے تھے باپ بیٹے میں۔ بیٹی ماں باپ سے راضی نہیں رہتی تھی پھر بے گھر چھوڑ کر نکل گئی کسی غیر ملک کے بندے کے ساتھ۔ پھر بیٹا بھی گھر چھوڑ گیا اور صاحب" "اچھا چھوڑو یہ سب اللہ کے حکم سے ہوتا ہے اچھا اس کو چھوڑ نہ چاہو۔ اس کے پاس سے غذا بھی۔"

وہ روز بیگم صاحبہ کے پلنگ کے پاس کھڑی سوچ رہی ہوتیں۔ "پرانی داستانوں اور کہانیوں

میں کوئی کوئی شاخ ردی اچھی بھلی چلتی پھرتی سو جاتی ہے سارا سارا دن بے سدھ پڑی رہتی مردے کی طرح۔ رات آتی ہے تو اس کی ماں اس کی خوابگاہ میں لیے دیکھتی ہے کہ بڑے مزے سے اٹھ کر بیٹھی ہے تکیہ لگائے پھل کھا رہی ہے۔ اے اللہ کیا ایسا نہیں ہو سکتا کہ ایک رات ہم ان کی خوابگاہ میں آ دیں تو کیا دیکھیں اچھی بھلی تکیے سے ٹیک لگائے بیٹھی ہیں۔ مگر دوسرا ہر روز ہی تو آگی صبح پھر بے سدھ ہو سکتا ہے نظر کا دھوکا ہو"

بھائی بہن حسن کو بھی اطلاع جا رہی اس نے یہی کہا "دیکھو ہم جو ہو سکا کریں گے کیا۔ علاج معالجے کی بات ہو تو آئی بی کا آئے۔ جو آنے کا اس کو خبر کی ہو گی اپنا سامنہ لے کر ہی چلا جائے گا کوئی دے کے بھی تو کب تک وقت کا تعین تو ہو نہیں سکتا۔ سنا ہے بھائی صاحب کی قید پوری ہونے میں سال لگے گا۔ اب اس وقت تم فارغ بھی ہو اور تب ہی کوئی ایسی ذمہ داری بھی نہیں۔ کس کی راہ؟" بیٹی سعدیہ ہنس کر بہت درد بھری۔ "آپ کو تو پتہ ہے کئی سال سے اکیلی دوڑ دوڑ سب کر رہی ہوں۔ دیکھئے ہم کچھ کرتے ہیں۔"

(5)

یوں وہ گئی رہیں۔ بڑی آپا کو بے شک گئے دوسرا سال لگ رہا تھا کہ ان کے شوہر واپس آ گئے۔ ان کے آنے سے پہلے پتہ نہیں کون تھا؟ ان کے آخری سانس میں وہ سانس بھی گیا تھی ایک شادی تھا۔ سانس کا یہ بھی قسمت کی بات تھی کہ دوسری بڑی آپا کی آنکھ بند ہوئی اور دوسرا وہ جس کا انہیں انتظار تھا سب جن کو ان کے بعد اپنے معاملات، حقوق وراثت کے تحفظ کا خیال تھا۔ پھر سال دو تو اس آخری رسومات کے بعد روانہ ہو گئی تھیں۔ ایک دم اپنے خالی گھر میں جانے کے خیال سے اتنی وحشت ہو رہی تھی کہ سعدیہ کی گھر جاؤں گی تو دیا سا لگے گا۔ بعض کسی کونے رو بھی اپنے گھر سے تو یہ غضب ہو جاتا ہو گا۔ اب اس تفصیل میں جانا کیا ضرور ہے کہ کہاں گئیں، کیسے گئیں۔ مختصر یہ کہ خوب گھومتی پھرتی آئیں۔ آخری پڑاؤ بڑے ماموں کے پاس ہو جنہوں نے بڑے اصرار سے ان پر لوٹ کیے تھے۔ "آ جاؤ بیٹا اپنی ماں کے گھر کے آخری فرد کو بھی صورت تو دکھا جاؤ۔ تم اپنی دل کے ساتھ آخری یادیں ادھوری تھیں تو ہم باہر گئے ہوئے تھے۔" اس بار گئی تھیں تو بڑے ماموں کی مرض کہہ ہو گیا تھا تاہم بات چیت کر لیتے تھے۔ کب کب کی باتیں سناتے رہے۔ چلتے وقت گلے لگا کر بہت روئے۔ ان کے پاس رہ کر لاہور کا وقت

چھپ چلا گیا ہے۔ بڑے ماموں کے گلے لگ کر خوب ہی بہت روئی تھیں (مدت بعد) ورنہ کسی کی بھی موت
پر سیاہ کپڑے تو پہن لیتیں، خشک آنکھیں، زرد چہرہ۔ بیک وقت سانحے کا ماتم لئے سارے فرائض ساری رسومات ادا
کرتی رہتی تھیں۔ دلی سے ہماری تک ایسا ہی لگتا رہا تھا جیسے ابھی وہیں بڑے ماموں کی پلنگ کی پٹی
سے لگی بیٹھی ہیں۔ ان کی باتوں اور قصوں پر کھل کھلا کر ہنس رہی ہیں۔ بڑی عمر کی ضعیفی کے باوجود
ان کے پسند کے کھانے اور پکوان تیار کر رہی ہیں۔ تمام راستے یہی خیال دور دور کر دل میں جیسے آتا رہا
غنیمت ہیں۔ یہ سفر سیڑھیاں بھی۔ مگر کیسے دن؟ ہماری سے ابھی پہنچیں۔ تو کیسے دو ہی پہنچیں گی۔ رستے تو
ہم لوٹ کے آ ہی گئے۔ شہر سے باہر ضروری چیکنگ کے بعد ٹیکسی کر کے گھر پہنچیں۔ گیٹ
کی بیل خاموش تھی۔ اندھیرا تھا۔ پٹ کھلے ہیں اندر۔ بجا ہے بھی۔ وہ بھی ٹیکسی کے ہارن کے ساتھ
گیٹ بجانے کی تھی کی آواز، زینے پر گرتی پڑتی ریحانہ ہاتھ میں ایک چھوٹی سی ٹارچ پکڑے آئی۔ گیٹ کی
جھری سے منہ لگا کر روتی آواز میں پوچھا "کون ہے بھائی؟" ریحانہ دروازہ کھولو۔ "اس وقت بی
بی تم؟" بے یقینی سے پوچھا۔ "ہاں اس وقت آتے آتے دیر ہو گئی۔ ریحانہ گیٹ کھولو۔" "اندر
آ گئیں ٹیکسی والے اور رخصت کیا سامان اتارا۔ "ریحانہ ابھی تک لوڈ شیڈنگ ہو رہی ہے"

کوئی جواب دیے بغیر ریحانہ ٹارچ سے روشنی دکھاتی ہوئی آگے آگے چلنے لگی۔

ٹارچ کی ناکافی اور محدود روشنی میں دیکھا، ریحانہ پہلے کے مقابلے میں کتنی کمزور نظر آ رہی
ہے۔ اس کے سفید بال اس کے سر پر اس طرح گھر سے نظر آ رہے تھے کہ دیکھ کر رنگ اڑ گیا تھا۔ کوئی
انسانی وجود سے ... "جلدی سے اپنی شام جیسی کو بھجوا۔" سارا راستہ ... گردی
اتنی صاف ستھری نظر آ رہی گویا یہ گھر ... سال سے خالی نہ ہو جیسے وہ کہیں گئی ہی نہ ہوں۔ ریحانہ نے
کمرہ کھول ٹارچ کی مدھم روشنی میں ٹٹول کر ... قریب رکھا موم بتی جلا دی۔ "ریحانہ ... لائٹ
کب آئے گی؟" --- "بی بی جی ہم سارے دن کے کھانا لائے گا؟" "نہیں ریحانہ۔ اگر چائے مل
جائے۔" "مل جائے گا بی بی۔" "یہ لائٹ کس وقت آتی ہے" ریحانہ باہر جا چکی تھی۔ وہ اپنے بیڈ پر
لمبی لیٹ کر سوچ رہی تھیں "یا اللہ یہ ... مکان کا جھگڑا ہے آدمی کی ... وہ ... تو گویا کچھ
حقیقت نہیں رکھتی۔ میں اتنے عرصے کی غیر حاضری کے بعد ابھی چند منٹ پہلے ہی اپنے کمرے میں
داخل ہوئی ہوں اور مجھے ایسا لگ رہا ہے جیسے کہیں گئی ہی نہیں تھی۔ یہ ... عادات و واقعات ...

ہے میرے ساتھ لگا چلا آیا ہے۔" زلیخا چائے کی ٹرے لے کر عذرا کو یوں لگا جیسے ... آ گیا
کے تخت پر چائے لا کر رکھ رہی ہے۔" زلیخا لالٹین کس وقت آ جائے گی"۔ "بی بی کچھ ٹھیک نہیں جب
جا ہے چلی جائے گی جب جا ہے گی آ جائے گی۔ اب تم آرام سے جا کے سو جاؤ۔"

(6)

اگلی صبح غسل خانے میں پانی غائب تھا۔ اسے ... گزار کر آئی تھیں۔
بہت ہی ... ہو رہی تھی۔ "ریحانہ پانی بھی نہیں آ رہا ہے۔ تم کیا ٹنکی نہیں بھرتیں؟" غسل خانے
سے باہر نکل کر آ گئیں بجلی ابھی تک غائب ہے۔ ریحانہ ان کا ناشتہ بنا کر لا رہی تھی۔ قریب آ کر بولی "تم
بیٹھے ہم ... موٹر پمپ سے پانی لاتا ہے" "سر پکڑ کر بیٹھ گئیں" "پانی یہ ... کیا ہے۔"
جب ریحانہ نے بتایا "بی بی تمہاری بجلی کٹ گئی ہے" تو چکرا کر وہیں بیٹھ گئیں۔ "کیا ...
کیا کہہ رہی ہو" ... "ٹھیک بولتا۔ بی بی"
"اچھا کب کٹ گئی؟" "چھ مہینے کا بل ... واپڈا ہم کو بجلی نہیں ... رہا ہے۔"
"کیوں؟ ادا کس لیے" ۔ بے حد غصہ ... "تو تم کل رات سے یہ بات مجھ سے کیوں چھپا رہی ہو؟"

"میں سوچا تم اتنی دیر بعد سفر کر کے واپس آیا۔ ایک دم اسی وقت بتایا تو ... ہو جاؤ
گی ... کا بات ہے۔ چلو ایک رات آرام کر لو، اب بتا دو۔ گر ام تم کو رات کو بولتا تو تم کیا
کرتا۔ رات بھر سوچ سوچ کر پریشانی ہی تو ہوتا تھا۔"

"یہ بھی ٹھیک ہی کہہ رہی ہے۔"

"مگر میں تو اکرم صاحب کو بل ادا کرنے کو بول گئی تھی۔ وہاں کے ... سے میں بل ادا
کر دیا کریں گے۔"

"بی بی کس کی بات کرتا ہے اکرم صاحب تو ... بند ہے۔ جب واپڈا والا آپ کا
... آیا تو ہم ان کے پاس گیا۔ وہ ... سے ٹھیک ... ہم پر کوئی بل ادا
کی ذمہ داری نہیں۔ اور پھر وہ تو تمہارا مکان بھی کسی کو ... دے کر خود باہر چلا گیا۔" سر پکڑ کر بیٹھ
گئیں۔ "اچھا تو یہ بھی ہو گیا"۔ "ہاں ہاں بی بی یہ تو ہوگا ... اور یہ کہو کہ تم ہم کو وہاں سے ... ۔ گر

کہ صاحب کو بول چال تھیں تو وہ ہم کو بھی نہیں بولی کیا نام ہے تمہارا ٹھیک رہا ہے۔ بی بی ہم کو تو لگتا ہے
وہ وہاں کاٹتے دن کا کرایہ بھی کھا گیا۔ تم بھی تو جا کر اور صبح تک ہم کو لگتا ہے زندگی تھیں"۔

"دیکھا تم کو کیا مجبور وہاں جا کر ہم کیسی مشکل میں پھنس گئے۔ تم نے بھی تو چلتے وقت ہمیں ٹوک
دیا تھا۔ کہتے ہیں جاتے ہوئے کو ٹوکیں تو اس کا سفر آسان نصیب نہیں ہوتا۔ دو سال بڑی زیارت کرتے
رہے بچے کی دیکھ ریکھ میں۔ ہم ان کو اس حال میں کیسے چھوڑ آتے۔"

بیگم صاحبہ کو نیند آ گئی۔ بی بی جی ہم کو بڑا افسوس ہو گیا آخری دم جب جا
رہا تو ہم روتے لگ کر بولی دیکھنا کی کمی کا بہت خیال رکھنا۔ بیچی ہو گا تو سب تمہارے ہاتھ پہ رکھا۔"
آنکھوں میں آنسو آ گئے۔ "ہاں دیکھا بہت بھاری وقت گزرا اس پر بھی اور ہم پر بھی۔"

(7)

اگلے ہفتہ بھر یہی سوچتی رہی۔ گزرے ہوئے کاموں میں سے پہلے کس کو نبٹائیں۔ ان کی لین (Lane) سے دو گلیاں چھوڑ کر تیسری گلی میں وہ پلاٹ کا سب آپس تھا۔ ایک دور تھا ایک چھوٹی سی شکایت سے کر پیدل چلتی ہوئی پہنچ جایا کرتی تھیں اور اب تو نقشہ ہی بدل گیا تھا۔ ہر لین سے ملحق پلاٹوں پر کئی کئی منزلہ فلیٹ اور کوٹھیاں بن گئی تھیں۔ ایک ایک لین کے اندر دو دو تین تین گلیاں نکل آئی تھیں جیسے سارے راستے پیچیدہ لگنے لگے تھے۔ نیا آنے والا تو راستہ ہی ڈھونڈتا رہے۔ اور وہ بھی تو اب سال کے بعد آ رہی ہوئی تھیں پھر عمر کے اس دور میں چھپے چھپے بے کیے تھے ایسی تبدیلیاں آ جاتی ہیں کہ اپنے آپ کو خود یقین نہ آئے۔ ذہن قدم قدم پر ساتھ بھول جاتی ہے۔ قدم ساتھ دینے سے انکاری ہونے لگتے ہیں۔ ویسے بھی آسودگی اور پریشانی کے باوجود کسی محنت مشقت کی عادی نہیں رہی تھیں۔ اب تو یقین ہی نہ تھا کہ انہوں نے اتنے سال ایک ہی آفس میں ایک اکاؤنٹس افسر کی حیثیت سے کام کر کے کتنی آسانی سے گزار دئیے تھے۔ وہ بھی سے بی آفس کی دوسری کی تیسری منزل کی چڑھائیاں چڑھ کر۔ دروازے چھوٹے چھوٹے ہی بند ہوئے ہاں مگر اب مشکل ہو گئے ہوں گے مطلب "اسراف" لگتی ہے۔ سو بیٹے کیا ترک کر لیتے ہیں۔ رکشے والا اتنا ذی کر استعمال سے قصبی نابد کسی اس گلی میں مڑا جا رہا ہے کسی اس گلی میں گھسا رہا ہے۔ چونکہ عام ساتھ کی امداد سائز کار کشا نہیں بلکہ ذاتی کے دو گھنٹے کے خیر مگر پر ہاتھ تھا اس نے ہاتھ بھی ساتھ ہیں آ ہاں

پہرہ دار کو کافی (انتہائی دھیمے لہجے میں) کہ اس نے جھڑک دیا۔ "بزرگ! چپ کر کے بیٹھو۔ تمہارا کام سفر کرنا ہے ہمارا کام تم کو پہنچانا ہے۔" چپ کر بیٹھ گئیں۔ اور اس نے پھر عقل شروع کر دیا "ابھی تو ہے سفر ابھی بہت ہو سکا تو بول لیں۔ بات سنو"

"ہاں بولو" نہایت ہی گستاخی سے جواب دیا۔ "تمہارے وطن میں کوئی روڈ میپ ہے کہ نہیں؟" "روڈ میپ کیا ہوتا ہے؟" "ارے بھئی شہر کے راستوں، گلیوں کا کوئی تصور" "نہیں معلوم کیا ہو؟ ہم تمہارا شہر کا نقشہ کیا ہے" "تو تمہارے پاس لائسنس ہے۔ کس نے تم کو لائسنس دے دیا" "ہم کو لائسنس کی ضرورت نہیں ہم تو اپنے واقف کار کی شہر جاتا۔ چھٹی کے دو گھنٹے؟" اب اس سے سر مارنا فضول تھی۔ "اچھا پھر ہم کو بتاتے رہو۔ ہم جدھر بولیں ادھر رکشہ موڑو۔ نزدیک ہی ہے۔ ہاں ادھر میڈیکل سٹور ہے۔ سیدھے ہاتھ کو مڑو۔" مگر وہاں میڈیکل سٹور تھا نہ ہی گیس روم کی دکان آگئی تھی جہاں پہنچ کر کے ایڈریس کے سامنے دیا۔ ایسے ہی بے خبر کھڑے تھے اسٹور والا ادھر ادھر موبائل پر [illegible] رہ جا "ہاں ہاں! یہ جو خالی پلاٹ ہے جس پہ کالا گیٹ لگا ہے اس کے ساتھ موڑ دو۔" مڑا مگر آفس کا بورڈ کہیں نظر نہ آ رہا تھا۔ پریشان ہو گئیں عجیب ویران اور کھنڈر سی ایک کوٹھی نما عمارت کی باؤنڈری وال کے ساتھ ایک برگد کے خاکستری جڑوں پر کہیں کہیں زردی اور سبزی کے ملے جلے پتے تار اس کے ساتھ ہوتے کی ڈالی کے درخت کی شاخیں آگے بے دردی اور بے ڈھنگے پن سے نکلی ہوئی تھیں کہ وہ بیزار سی ہوا چھت اور سایہ دار نظر آتا تھا۔ اب تقریباً ایک فٹ سے نظر آ رہا تھا۔ باؤنڈری وال دیوار کی اینٹیں جگہ جگہ چھوڑ کر نکل چکی تھیں ویرانی اور وحشت سے عمارت آسیب زدہ معلوم ہو رہی تھی۔ "ایسا لگتا ہے آفس یہاں سے چلا گیا کہیں اور" آواز میں مایوسی تھی۔ کہہ دی تھی چلا گیا۔ "یہ کیا ہے" رکشہ والے نے سیدھے ہاتھ پہ ویران احاطے کی طرف اشارہ کیا۔ نظر ڈالی ایک طرف بے شمار ٹوٹا [illegible] سامان اور [illegible] سے متعلق سامان کباڑ کی صورت میں پڑا تھا دوسرے کنارے سے ٹرک اور ٹھیلے کھڑے تھے "ہاں جی تو ہے" جھجکتی ہوئی گیٹ کے اندر گئیں۔ "لگتا ہے آج کوئی چھٹی ہے" دن کے گیارہ بجے اور سناٹے کا یہ عالم آگے بڑھیں برآمدے کا فرش کئی جگہ سے اکھڑ رہا تھا ایک کونے میں تین شخص کھڑے سرگوشیوں میں مصروف تھے ان میں سے ایک جس نے کرکٹرز والی ٹوپی اگلا حصہ پیچھے کو کیے ہوئے انداز میں سر پہ جمائی ہوئی تھی شکل سے ٹھیکے کا بندہ نظر آ رہا تھا اس سے سوال کیا "ٹھیکے صاحب کی

طرف بیٹھے ہیں" اگرچہ سامنے والے تینوں کمروں میں سوائے کھنی بھاری بھاری میزوں اور کرسیوں کے کوئی شخص نظر نہ آرہا تھا وہ بڑی بے اعتنائی سے بولا۔ "کام کیا ہے؟" "کمپلینٹ لکھوانا ہے بجلی کی۔" "ہاں تو ادھر جاؤ نا"۔ اس نے دائیں طرف ایک چھوٹے سے کمرے کی طرف اشارہ کیا۔ کمرے یا گودام جہاں آڑی ترچھی کر کے ڈالی ہوئی بدرنگ بھدی میزوں کے درمیان بنچیں اور کرسیاں ٹھونسی ہوئی تھیں۔ بے ڈھنگی سے دیکھنے میں یہ کمپلینٹ آفس تو ہو نہیں سکتا۔ پر جب کئی ڈگمگاتی کرسیوں اور بنچوں کے درمیان بے ترتیبی کے بیٹھے بیٹھے بے لباسوں میں مرجھائے چہروں اور بجھی بجھی آنکھوں والے چند آدمیوں کو ایک متوسط الحال ضعیف العمر معقول سی خاتون سے الجھتے دیکھا تو قدرے بے اعتباری سے اندر داخل ہوئیں۔ وہ بوڑھی خاتون کوئی بل ٹھیک کروانے میں مصروف تھیں وہ واقعی آنسوؤں پر آئی ہوئی تھیں اور بار بار کہہ رہی تھیں "تمہارے دفتر کے کیڑے مار مار کر میرے گوڈے ٹوٹ گئے" "کوئی تم سے پوچھ سکتا ہے تیرے مرنے کو گھر بیٹھ کسی بیٹے پوتے کو بھیج" اور جب اس نے کہا "بنا پتا ہوتا تو مجھے کیا شوق تھا کیڑے مارنے کا" تو ایک صاحب جن کی ٹھوڑی پر سفید بالوں کی کھونٹیاں سی اگی تھیں اطمینان سے بولے " تو پھر صبر کر کے بیٹھ۔ اللہ صبر کرنے والوں کا ساتھ دیتا ہے۔"

اتنی ساری حجت کے درمیان کسی نے ان کی طرف ایک نظر بھی نہ ڈالی مجبوراً بدرنگ میز پہ زور زور سے ہاتھ مار کر متوجہ کیا۔ تو بادل ناخواستہ ایک زیادہ سست اور ٹھیکے ماس والے شخص نے ان سے سوال کیا۔ "ہاں تو بڑی گڑ آپ کو کیا مسئلہ ہے؟" "اندر سے اندر جل کر خاک ہو گئیں" "مجھ سے زیادہ تو خود بدرنگ نظر آرہے ہو" مصلحتاً خاموش رہیں اور دھیمے سے لہجے میں کہا" بجلی کی کمپلینٹ کرنا ہے۔ آپ نے ہماری بجلی کاٹ دی ہے۔" "اچھا کیوں؟ کب؟ بل ادا ہوا تھا؟ گھر کا نمبر اور پتہ کیا ہے؟" جیسے سارے سوالوں کے جواب اپنے خیال میں تسلی بخش طور پر دیئے۔ تب وہ خاکستری سے لبوں والا بندہ خفائی مسکرایا اور اپنے دائیں ہاتھ والی ایک چھوٹی سی میز کے ساتھ بیٹھے ہوئے نیم خوابیدہ شخص کی طرف متوجہ ہوا۔ "آپ ان کو کمپلینٹ لکھوا دیں۔" ان کی طرف مڑ کر دیکھا کہ اور نا قابل اعتبار شخصیت اپنے سامنے ایک چھوٹا سا کمپیوٹر آ دھرے دونوں کہنیاں میز پر ٹکائے کچھ سو رہا تھا کچھ جاگ رہا تھا "کون لکھے گا کمپلینٹ؟" مضطرانہ طور پر منہ سے نکل گیا۔ "میں لکھوں گا"

"آپ آپ لکھیں گے؟" سوال میں حیرت کا عنصر تھا۔ "لائیے کاغذ میں لکھ دوں۔" "کاغذ کی ضرورت نہیں یہ کمپیوٹر لکھے گا۔" ایک کنارے کی کمپیوٹر صاحبہ کی طرف اشارہ کیا۔ "آپ صرف اس فارم پر اپنا نام، پتہ اور کنکشن نمبر لکھ دیں۔" وہ بھی لکھ دیا۔ فارم پڑھنے کے بعد اب اس نے کمپیوٹر صاحبہ پر انگلیاں چلانا شروع کر دیں۔ غنیمت ہے کہ وہ معلومات فراہم کر رہی تھی کافی دیر توقف کے بعد اس نے ان کی طرف دیکھا "آپ کے خلاف تو بجلی چوری کے علاوہ بلوں کی ادائیگی کے الزامات ہیں۔" "کس کے میرے خلاف! میں تو اتنے عرصے ملک سے باہر رہا اور ابھی ایک ہفتہ پہلے ہی آ کر معلوم ہوا ... اور بل تو"

"دیکھیں آپ کے کنکشن سے کافی دنوں سے بجلی چرائی جا رہی ہے۔ آپ کیسا کہہ سکتے ہیں؟ گھر جو بند ہے۔ ان کو آپ کے میٹر سے ناجائز طور پر بجلی مل رہی تھی۔ بجلی تو کون کی تھی" یہ کہتے کہتے ہے رکی سے مڑ کر بیٹھ گیا۔ "تو اب میرا کیا قصور ہے؟ میرے کنکشن کا کیا بنے گا اور اب کب تک بحال ہو گا؟" کافی مدت تک اسی پوز میں بیٹھے رہے اور خلا میں تکتے رہنے کے بعد ایک ذرا سا مڑ کر یوں گویا ہوا۔ "یہ تو لمبا کام ہے۔ پہلے تو نئے کنکشن کی درخواست دینا ہو گی۔ پچھلے بل بھرنا ہوں گے اور یہ کام ایک دم ہی تو نہیں ہوا کرتے۔ کچھ خرچہ بھی کرنا پڑتا ہے" بجلی چور انداز میں ایک بھرپور دلال کر پھر اسی پچھلے پوز میں بیٹھ گئے۔ "اچھا تو کب تک یہ کنکشن لگ جائے گا" ان کی جہالت پر حماقت سے مسکرا کر کہا۔ "آپ ایسا کریں آپ گھر جائیں۔ ایک دو درجن موم بتیاں خرید لیں صبر سے کام لیں۔ اور درخواست داخل کر دیں۔ اور اپنے حق میں دعا کریں اور پھر سے لگ گئی" ... "ٹھیک ہی تو کہا ہے۔ اور پھر چارہ ہی کیا ہے؟" سوچا ... اور باہر نکل آئے۔ اداسی سے "اتنے ہم ادرحال" آفس کے احاطے پر نظر ڈالی۔ ضرورت ہوتی ہیں، اتنے سال کی غلطیوں میں گزرتے ہیں۔ اداروں کو بڑھتے چلتے دیکھا۔ اس لحاظ سے کہ کتنا کھٹ کام چلانے جا رہے ہیں۔ کسی قسم کی شان و شوکت کے بغیر ہی رونق اور چہل پہل نظر آئی ... یہ بے فکر حساب والی میز تاب فرد کی دو بجے ... 12 سے ہی جیسے تھی۔

خیر خیر جو بھی ہو ہمیں تو یہیں گزارا کرنا ہے ... ٹوٹتے ہوئے سوچا اور گیٹ سے باہر نکلے تو وہی دہاڑی رکشہ والا گیٹ کے ساتھ رکشہ لئے کھڑا تھا جسے انہیں کی ضرورت نہ تھی "چلو بابا" رکشے سے باہر نکل کر بولا۔ "یا اللہ اب یہ کہاں سے آن مرا۔ اب لے گا ہم کو ویٹنگ کا دو" ... بھی ہم

سے تم کو روکا تو نہیں تھا۔ تم کیوں کھڑے رہے"۔ "تمہیں ہم خود ہی کھڑا تھا۔" "تمہاری سواری کا نقصان ہوا ہوگا۔" "نہیں ابھی ہمارا رکشہ بیس کا تیس باقی تھا۔ سو ہم آرام کر رہا تھا۔" چلو یہ بھی غنیمت ہے ورنہ تو کوئی سواری کا ڑی نظر نہ آ رہی تھی بیٹھ گئیں۔ ادھر ادھر نظر ڈالی۔ آس پاس کی پرانی دکانیں اور مکان غائب تھے نئی نئی منزل دو منزل کی دکانیں نظر آ رہی تھیں عجیب بات ہے کہ آبادیاں بارش سے کھمبیوں کی طرح جیسے زمین کے اندر سے پھوٹتے چلے آ رہے ہیں اور پرانے حال سے بے حال ہوتے جا رہے ہیں اب رکشہ والا پی سی ایچ سوسائٹی کی چال پر نکل پڑا تھا کبھی ادھر کبھی ادھر جھٹکے کھاتا کہ ایک وہیں ایک جانب کو مڑ کر رکا تقریباً دو ڈیڑھ قد آدم اونچے آہنی گیٹ کے اندر کیبن کے ساتھ کھڑے گارڈ کے قریب جا کر مصافحہ کر کے سلام دعا میں مصروف ہو گیا۔ وہ بھی سے واپسی کے ناقابل اعتبار اہل کاری صبر کرنے کی ہدایت کی پیکنگ میں مصروف ہو چکی تھیں۔ سو بڑے صبر سے اس کے واپس سٹیئرنگ پر آ کے بیٹھنے کے انتظار میں بیٹھی رہیں۔ یونہی شعلہ آہنی گیٹ کے اندر دور دور نظریں دوڑانا شروع کیں۔ ساتھ ہی جیسے تحت شعور اور لاشعور کی تہوں پر جمی ہمیں جیسے پگھلنے لگیں

کتنے ہی برس پہلے کی یادوں نے انگڑائی لی۔ "ارے ... ارے یہ تو وہی گلی ہے ڈاکٹر خان کی بزعم خود اسٹیٹ والی بلڈنگ تھی جس کے گراؤنڈ فلور پر بنے کالجوں اور پارٹیشنز سے لے کر تیسری منزل تک دو دو کمروں والے فلیٹس میں ہر روح کے لوگ جو ہمیں کالج پولیٹیکل ہر طرح کے اور جانے کے کرایہ دار مقیم ہوا کرتے تھے۔ جس کی دوسری اور تیسری منزل والوں کا مشترکہ بیت الخلا اور واش روم منزل سے اوپر تک زینوں کے درمیان بنا ہوا تھا۔ واش روم اس سے ذرا کم دس بیٹھنے والے فلیٹس سے علاوہ سی کے ایک جانب ایک مختصر سے واش بیسن کا انتظام بھی تھا۔ ایسی خوب طویل زینے کی آخری سیڑھی کی نمو کے ساتھ ایک اونچا اور بے حد کشادہ پلاٹ کھڑا نظر آتا تھا۔ اسی زینے کی بالائی سیڑھی سے کوئی چار فٹ کے فاصلے پر دو چھوٹا سا مربع کمرہ بنا کر رہتی تھی جس کی صرف ایک چھوٹی سی کھڑکی تھی جس پر بہت پرانی وضع کا لوہے کی سلاخوں والا جنگلہ لگا تھا۔ اچھا اچھا۔ ایک بھاگا کا سا ہوا۔ کئی سال پہلے ماضی کا ایک ادوار جو شدید علالت کے دوران میں بھی کوئی پانچ سات سال پہلے ہی کی تو بات تھی جب رشمیاں اور ان کی تھیلی بیگم کھلے ہوئے آگے بڑھے سرانجام سے آکر شالی نے پاس بیٹھ کر آہستہ آہستہ دبے دبے گفتگو کرنے لگے (ان کی یہی عادت تھی وہ کسی معمولی بات کو بھی بڑی ہی

اور سرگوشی سے ریب دار کر کے گمبھیر بنا دیتے تھے)۔ جہاں آرا دے سے چلتے پھرتے کچھ سنا کچھ ان سنا۔
البتہ جلی اماں کو یہ کہتے سنا "اے رشو میاں تم وہاں کوئی بارہ تیرہ سال سے رہ رہے ہو اور اب کیا
ہوا ہے"... "خانم بی وہ بارہ تیرہ سال کی چھوڑیے۔ اس سے پہلے جب وہ ہمارے دفتر والوں
نے ہم کو دفتر ہی کے ایک حصے میں رہنے کو جگہ دی ہوئی تھی تو ہم اس کمرے کا باقاعدہ کرایہ ادا کرتے
رہے تھے۔ ہمارا تانا تو چار رہتا تھا بھلا کیوں؟ وہ اس لئے کہ ہمیں احساس تھا اس چھوٹی پرائیویٹ
کمپنیوں کا کیا ٹھیک ہے ورنہ ہماری حیثیت ہی کیا تھی۔ وہ تو مالک نے اتر رہا سا سیٹ انہیں چھوٹے
موٹے بلوں کی اور بجلی دفتر والوں کی بروقت حاضری آنے جانے کا کام دیکھنے پر لگا رکھا تھا"۔ "اے
ہاں تو اور کیا تمہاری اس سے آگے اہمیت ہی کیا تھی۔" اماں نے بڑے غرور سے کہا تھا۔ بچارے
اپنا سا منہ لے کر رہ گئے تھے" تو اب ان پر ایسی کیا آفت پڑ گئی جو تمہیں کمرہ خالی کرنے کا نوٹس دے
دیا۔ پہلے تو تم بڑے مگن تھے بس ہمیں کیا کرنا۔ دوسروں کے لئے یہ چھوٹا سا صاف ستھرا کمرہ بہت
ہے۔" "بس بات یہ ہے خانم بی کہ ہمیں تو اس کمرے سے یہ انس ہو گیا ہے کہ چھوڑنے کے خیال ہی
سے دل بیٹھنے لگتا ہے اب تو ساتھ والے کمروں میں جو کرایہ دار ہیں سب ہی اپنے کمرے چھوڑنے لگے
ہیں"۔ "ارے چھوڑو رشو میاں کون سی تمہاری نال گڑی ہے وہاں" تنابی کے لہجے میں اتنی حقارت تھی
کہ جہاں آرا وہ کا دل ڈر گیا۔ تنابی کہہ رہی تھیں "دیکھو وکیل جو ہیں ہمارے ساتھ والی کوٹھی میں۔ ان
کے بہت کمرے خالی ہی پڑے رہتے ہیں، ان سے کہتی ہوں وہ پچھلے برآمدے کے ساتھ والا کمرہ
کرائے پر دے دیں" یہ سن کر وہ خوش ہونے سے زیادہ ان کی صورت دیکھنے لگے تھے۔ بیوی کے چہرے پر بھی
ہوائیاں چھوٹ رہی تھیں۔ مایوس ہو کر اٹھنے لگے تو اماں جانی نے دستر خوان پر لیٹے لیٹے ہی آواز
دی۔ "اے رشو بھیا کھانا کھا کر جانا، بس لگنے ہی والا ہے۔" ان کی بیگم لگیں تکلف کرنے "اے بی بی
اب جا کر کھائیں گے کچھ کھچڑی وچڑی چڑھا دیں گے۔"

مگر رشو میاں نے آنکھیں دکھائیں "دیکھتی نہیں ہو بیمار ہیں، اتنی محبت سے کہہ رہی ہیں
چلو کھانا کر ہی چلے جاتے ہیں"۔

جہاں آرا لوٹ کر آتی جاتی تھیں "خرفے کا ساگ گوشت بگھرا ہے" شوق سے کھا رہی
تھیں مگر رشو میاں متفکر اور دہشناک تھے، اپنی پسند کا کھانا بھی بے دلی سے کھا کر اٹھ کھڑے ہوئے۔ چلتے

چلتے ملازمت سے کہہ گئے۔ "مالک! پھر آپ وکیل صاحب سے بات کرلیں۔" ٹھنڈی سانس بھری اور لکڑی کے سہارے چلتے ہوئے نکل گئے۔ [illegible] امروز کی تو ہونا تھا غریب کو" تابی نے نخوت سے [illegible] تھا۔ جہاں [illegible] اجنبی نگاہوں سے ان کو جاتے دیکھتی رہی تھیں۔

(8)

وکیل صاحب کا کمرہ دیکھ کر۔ آنکھ کشادہ ہوئی۔ ٹھنڈی سانس لی۔ "اس کا تو فرش جا بجا سے ٹوٹ رہا ہے۔ دیواروں کا پلستر جا بجا سے جھڑ رہا ہے اور بلب لگی چھت دن میں تاریک ہو۔ [illegible] بحث کرنے کی یہ بات ہے۔ فرش اینٹوں کا ہے۔ دھو تو یہ سرخ سرخ اینٹیں چمکنے لگتی ہیں۔ اور دیواروں کا پلستر بھی۔ خیر آپ ان سے کرایہ کی بات کرلیں۔ اب ہم چلتے ہیں۔" وکیل صاحب نے کمرے کی بات یوں کی کہ وکیل صاحب دوبارہ [illegible] سے ایک پیسہ کم کرنے کو تیار نہ تھے۔ ان کے چہرے پر کچھ رشتہ داروں کی کوئی خیر خبر نہ ملی۔ [illegible] اب تک رحمت کی لڑکی کے بارے میں تشویش کرتا۔ یا خیال کرتا کہ کہیں غائب نہ رہے پھر ایک روز یوں تصور ہونے لگے کسی کا خون کرکے یا ڈاکہ ڈال کر آتے ہوں۔ ایک بوڑھی زبان سے سمجھایا "کوئی کسی کے پیچھے آئے تو بتانا نہیں کہ ہم یہاں ہیں۔" بیگم کی دم بخود اور کسی ہوئی تھیں۔ تابی کو اس دل میں بہت کالا نظر آرہا تھا۔ بے چاری نے جب شروع کردی تو انہوں نے اپنے مخصوص بوڑھے انداز میں بتایا "بھی وہ ڈاکٹر تو مر گئے تھے تاہم اب ان کی بیٹی بیوی امریکہ سے آئی تھی گھر خالی کرو۔ اسے کرائے کے تو خاص پیسے ملتے نہیں ہیں اصل میں گھر کی ساری بلڈنگ بیچ رہی ہیں۔ خود تو کینیڈا میں یا دبئی میں جا رہی ہیں یہاں پلازہ بنے گا۔ اور وہ پھر کرنوٹس دے کر چلی گئیں۔ اب یہ ان کی چھوٹی بہو آئی ہے۔ ایک ہفتہ کی تھی کمرہ خالی کرو۔ ورنہ میں خود [illegible] سامان سڑک پر پھنکوا دوں گی۔ ہم بھی کمرے کو تالا لگا کر آ گئے ہیں۔ بی بی تم کسی کو مت بتانا کہ ہم یہاں ہیں۔"

تین دن چوروں کی طرح چھپے بیٹھے رہے پھر ایک دوپہر۔ ایک غلط سا لگا۔ ایسا لگ رہا تھا۔ ڈرامہ رکا کسی عورت سے جھگڑا اور مباحثہ ہو رہا ہو۔ خود جہاں آرا بی بی نے نکل کر دیکھا۔ ایک نہایت نازک اور [illegible] عورت [illegible] جو اپنی فرسٹ اور جو کرتہ میں کھڑی ڈرامے سے مکالمے میں مصروف تھیں جو اب ہو بہت تیز و تند لہجہ میں ان کو اندر جانے سے روک رہا تھا اور بار بار کہہ رہا تھا

کوئی پردہ وغیرہ نہیں آیا۔ برداشت نہیں ہو سکا۔ ایک نہایت مہذب وضع قطع کے اعتبار سے خوش لباس اور شکل کی حد تک ذرا تیور سے معروف پکارے، مجھے بڑھیں فرمایئے آپ کو کس سے ملنا ہے؟ "جی وہ آپ کے کوئی عزیز ہوتے ہیں جن کی ایک پاگل سی بیگم بھی ہیں" تو فوراً ہی بیگم جہاں آرا ہی کی پشت پر ہی آ کھڑی ہوئی تھیں۔ جھپٹ پڑیں۔ "پاگل تو تم ہو جو ہم کو اس گرمی میں سڑک پر تماشا بنا رہی ہو۔" آناً فاناً میں چند تیز تیز جملوں کا تبادلہ شروع ہوا۔ چند ہی منٹوں کے بعد خاتون نے ہتھیار ڈال دیئے۔ "میں آپ سے بات کرنا ہی نہیں چاہتی وہ کہاں ہیں انکل" یہ کہتے کہتے جہاں آرا کی طرف دیکھا "اندر ہیں آپ اندر جائیں یہاں سے تو پاس پڑوس آوازیں جائیں گی" اندر آ گئیں اب انکل سے مذاکرات شروع ہوئے۔ جہاں آرا کا خیال تھا کہ اب مزید چیخ پکار سے واسطہ پڑے گا۔ مگر انکل اٹھ کر سامنے آئے بی فرنچ کٹ سفید داڑھی پر ہاتھ پھیرا چشمہ آنکھوں پر درست طریقے سے جمایا۔ خاتون نے ادب سے سلام کیا۔ "جیتی رہو" اب مذاکرات کا آغاز ہوا۔ "وہ کہنے لگا میں ایک مہینے سے کوشش میں ہوں کہ میری حیثیت کے مطابق کوئی معقول جگہ ملے تو تمہارا کمرہ خالی کر دوں" "آپ جس زمانے میں لینا چاہتے ہیں اس میں تو آپ کو جگہ ملنے سے رہی۔" "اب دیکھو شاید مل ہی جائے" "کب تک ... آپ کو پتہ ہے کہ اس کے لئے میری ضمانت ہے میں اب یہ کام کروا کر ہی جاؤں گی۔ دو تین دوسرے لوگ بھی مانگ رہے ہیں۔" "تو اب میں کیا سڑک پر بیٹھ جاؤں؟ فوراً اپنی بیگم کو لے کر چلو پھر چل کر ابھی نوٹس دے دیتے ہیں۔ سڑک پر بیٹھے جاتے ہیں" "تو میں کب کہہ رہی ہوں۔ آپ ہمارے بزرگ ہیں ہم پر آپ کا احترام لازم ہے۔" "جہاں تم رہتی ہو وہاں لازم ہو گا یہاں تو ہم دیکھ رہے ہیں کہ تم اس کو سر عام اٹھانے پر اصرار کر رہی ہو" تاپا بیچ میں بول پڑیں۔ مگر صحیح معنوں میں لگا رہی ہیں تو ان سے کہہ رہی ہوں کہ جیسے وہاں سینئر سٹیزن اولڈ ہوم میں جا کر آرام سے رہتے ہیں۔ یہ بھی رہ سکتے ہیں وہاں تو لوگ اچھا نہیں سمجھتے کہ بوڑھے بوڑھے گھروں میں پڑے رہیں" یہ کہتے کہتے اس نے ان کو بھی معترض نظروں سے دیکھا۔ "یہ جائیں آپ ان کو کیوں نہیں رکھ لیتی" غصہ آمیز نظروں سے خاتون کو دیکھتی ہوئی وہ بھی اپنے کمرے میں جا کر بیٹھ گئیں۔ رشید میاں نے چند لمحے تک خاموش رہنے کے بعد بیگم کو اشارہ کیا۔ اور بولے "یہ لڑکی ٹھیک ہی کہتی ہے چلو بیگم ہم تمہارے ساتھ چلتے ہیں۔ تم مطمئن رہو۔"

تمہاری خالہ میں کسی نہیں ہونے دیں گے۔" جہاں آرا ماں نے اپنے پورچ سے دیکھا وہ بی بی ان کو نئی گاڑی میں بٹھا کر لے جا رہی تھی۔

ب نانی اماں جنھوں نے تائی بی جیسے جھٹکے سے پان کی گلوری دہانے کے گلے میں کر رکھے تھے وہ آ چکی تھیں اور اپنے مخصوص پُرنخوت لہجے میں دردمندی کا ملا جلا تاثر لئے یوں تبصرہ کر رہی تھیں "اے بی تو انتظام ہوا تھا پیسے سر بھرے ہیں کا کتنا سمجھایا ۔ عورتو میاں ہم بھی ایک قدم بھر دو ۔ دیکھو تم ہماری ماں ہو گئی" ہماری والوں کو پکی رجسٹریاں ۔ ی جا رہی ہیں۔ اور گھر جانے کو پیسہ بھی ملے گا۔ بھی جس علاقے میں آ رہی ہے اور رشتہ ہے لے ہماری ایک سی ۔ اے بھی۔ ان کے تو دماغ میں چڑھ جانے ہی ہیں کا خناس بھرا تھا " وہ بے تیاری سے منہ اٹھا کر بیٹھ گئیں۔ کسی کی سنتے ہی کب ہیں۔

جہاں آرا ان کے پاس ہی تخت پر بیٹھی خاموشی سے ان کے وہ مکالمے یاد کر رہی تھیں ۔جو نانی اماں کے مشوروں کے جواب میں ادا فرمایا کرتے تھے "ہو بہ سال آج۔ ہم کا ہے کا کلیم بھریں ہمارا کیا حق بنتا ہے۔ ہم نے کون سے پاکستان کی خدمت کی ہے کون سا ووٹ دے دیا تھا ۔ اور ویسے بھی کیا ہماری کیا عمر تھی۔ پڑھتے ہی تو رہے تھے اور پڑھ بھی خاک رہے تھے۔ روز ہی اسکول سے بھاگ جاتے تھے۔ آموں کے باغ سے بھی کچی امیاں توڑنے ۔" جب بھی نانی اماں نے ان کو کلیم بھرنے کا مشورہ دیا۔ دراصل وہ میٹرک کی پڑھائی چھوڑ کر پاکستان بننے کی خوشی و سرشاری میں کھوکھرا پار کے راستے پاکستان پہنچے تھے اور بقول خود ان کے یہاں ۔ "آ کر کون سا تیر مار لیا پڑھائی بھی پوری نہ کی ۔ جو کہ پاکستان کی خدمت کرتے" وہ وقت تو خیر کب کا گزر گیا ۔ ب تے ۔ سالوں بعد تائی سے ان کو خبردار کرنا چاہا کہ "پلاٹوں کی رجسٹریاں پکی ہو رہی ہیں نئے پلاٹ بن رہے ہیں۔ تم بھی قدم بھر دو " تو وہ نہایت حقارت سے یوں گویا ہوئے ۔" اے بھر دئیے خالہ بیگم آپ کو سب پتہ ہے ان پلاٹوں کی حقیقت ۔ یہ سمجھئے ووٹ خریدے جا رہے ہیں۔ یہ بھی رشوت کی ایک صورت ہوتی ہے۔ ہم سے کہیں رشوت لے کر ووٹ دیں گے اتو یہ سمجھئے مفت رہنے پلاٹ پر ۔ ارے ہم نے کون سی تحصیل کی ہیں کہ ایک یہ گناہ بھی اپنے سر لیں۔ ارے وہ ہر گناہ ہے یہ تو ایک رشوت میں پلاٹ اور ان سالوں کو ووٹ دے کر۔۔۔" وہ سخت کبیدہ ہو کر پلاٹ دینے والوں پر مزید دو چار گالیوں سے نوازنے کے بعد وہاں سے اٹھ جاتے تھے۔

(9)

نہایت صبر شکر سے بیٹھ کر رکشہ والے کی واپسی کے انتظار میں بیٹھی اس نے گھور اور شدید بلارا کی بلڈنگ پر نظر جمائے بیٹھی تھی اور سوچ رہی تھی ارے ابھی تو لگ رہا تھا کہ وہی خراب و خستہ بلڈنگ کہ جس سے کئی بدحال خاندانوں کو سر چھپانے کی جگہ دی تھی سامنے ہے وہ ابھی وہ عجیب اور وہ دوہری پلاٹ کیا وہ بھی وہ بھی ہزار ابھی کی وہ بھی سیسز سٹیرن ہی تو تھی ٹھیک ہے۔ سیسز سٹیرن کو یہ حق نہیں ہوتا کہ وہ ایک ہی جگہ جم رہے۔ کیسا گھنا اور پائدار چالاک تھا سبز سبز پتوں کے درمیان ہر موسم میں گلاب گلاب کے پھوٹتے رہتے تھے رکشے کو ایک جھٹکا لگا تازی رکشے والا پیچھا عمل سے وہ ہو کر رکشہ میں بیٹھ کر بولا ماں اب تم ہم کو رستہ بولو کدھر کو جانا ہے۔ ہمارے پاس ٹائم نہیں بے ہودی زور ٹھیک ہی تو کہتے تھے رکشہ میاں یہ سوچتے سوچتے وہ رکشہ والے کو اپنی منزل کی راہ بتانے لگی تھی۔

◆◆◆

رزم بلا قوم

سمیع آہوجا

سچے جھوٹ کے روبرو۔۔۔!

بک جاتی۔۔۔!

تشنگی ختم سے تھی، شاید بھٹکا رہی ہو عدلی۔۔؟

اور شی۔۔۔؟

تجزیہ کیجئے میں بھی اسے دیکھتا ہوں۔۔۔!

انتہائی بے بسی اور مجبوری کا چاروں طرف پھیلا عالم۔۔۔!

اور ٹکڑے پلسوں سے دیکھیں دور، میں سمتوں سے حیلہ و حسب بھری جھولی پر پھینکے جاتے رہے اور وہ۔۔۔؟

وہ مقابل بھی بدن پر گرائے جانے والے ٹکڑوں کو بدن چھونے سے پہلے ہی جو میں اُچک لیتی رہتے کیا دائیں بائیں پھوڑتی جا رہی تھی اور گوری سرکار کے ہاتھوں جب امجد کو روتے ہوئے منہ پر یہاں حکمت طرح اختیار رہے کا رنگ ٹکڑے کہ وہ دبیز کا گھونٹ بھرتے ہی حلق سے اتار لیتے ہیں کی ساری تپش، وہ خودداری میں باقی بھٹکا دیا کو نکالتے اطراف میں پھیلی جاتی حدت میں، اور حدت بھر دیتا۔۔؟

وہ ہر ٹکڑے کے پھینکنے سے پہلے میری اور صاحب علی کے نام کی مسعود گلی مسکرا بہت اچھالتے، اردلی کی خواہش میں بھی وہی آنکھوں کو منکا تے بیٹھے ہوئے گھر پھینکنے والوں کو نشانے پر تاک کر نظریں ٹکانے کا حکم صادر کرتا۔۔۔!

تیوری چڑھی وقت کے قلم تانے تلے، بے اختیاری افراد میں قہقہاتی آواز نکل بیچ ہر

لفظ پہ اضطراری بوکھلاہٹ، اور وجود خوف میں بندھا، اور جو بن آور دہشت سے لرزاں۔۔!

ابتداً میں تو میں استعجاب میں ڈوبا، مگر۔۔؟

مگر جب ابھرا تو میرا دماغ۔۔؟

سوالوں کے حلقے اینٹھن سے مشتعل۔۔!

مگر دوسرے ہی لمحے میں سارے سوال آنکھوں میں متعجب حیرت سے اتر پڑے۔۔!

میں کس جنجال میں پھنس گیا ہوں۔۔؟

نام تو تھا شکار کا۔۔؟

اور میں اتنا سمجھتے ہی یورپی اُمراء کے مشہور تیم کے سرب شش مگن !

تھا تو میں اسی ہم تن کی بیداری مگر ؟

مگر کہ جہر یہ ذی بدبو رنگ رس میں رنگا مست۔۔!

صبح سے شام تک اس کی شادمانی کے لیے مشغول، اپنا عرق نچوڑتے، مال و متاع کے تحفظ میں

کے ساتھ لگے کا تشکر کرتے، اپنے آپ میں مگن مگر شکار۔۔؟

تو وہ امراء کا سب۔۔!

جو مجھے ٹی وی، یا سینما کی سکرین پر ہی دیکھنے کو ملتا تھا۔۔

حوصلہ میں شکار کی کیف آوری میں شمولیت کا جو ارادہ تو ہو سکتا ہے، مگر کھلی آنکھ اور سالم وجود

کے ساتھ کہاں تو حسب شکار کا مزہ اٹھانے کی مجھے فرصت ہی کہاں۔۔!

سانس لینے کو بھی دو پل نکلوں تو طلب کا تعمیل حرج اور میرے سالانہ حساب کی پراگرس میں

کمزوری دیوار اور کسی سے دھن میں کوتاہی۔۔!

شکار تو دو ہاں۔۔؟

ہمارے جیسے کار مصدوں کے لیے بھی تحقیق میں گندھا ایک حرف ہے۔۔!

اونچی کلاس کی مراعات، وقعت کی تیم اور وراثت کرو فر کا دم بخت نظارہ !

جو یہاں اپنے مقدر میں کہاں۔۔!

میں شکار کا سنتے ہی دل لپک پڑی اور تب سے کیف سے بھوں سیدھا تا کب۔۔؟

کیا خبر! مجھے سوال کا رنگ سے کھلتا یا کہ کون سا خمار۔۔۔؟

بس تجسس کے گھوڑے پہ سوار ہو جاتے۔۔

لیکن اس سارے تماشے کا اختتام کیسا۔ ؟

اور قلم کی زود رنگی کی آرتی چھت تلے میرا سانس کھینچنا بھی محال۔۔۔!

بھوتنی کی کھوکھسی پر گرتا چالیسواں اوڈھر۔ ؟

اور خالص مقاوست کی زود بہتا کال۔۔۔؟

کوئی سے گھوڑے کھو تختی سے بھوڑتی۔۔

سوالوں بھری آنکھوں میں طالب علمی کے ایام کے بکھر جانے کا سبب بھری آوازوں والد کی گمشدگی کیسی۔۔۔؟

یہ گنبد کس بھوسے کی روشن سحر اور کیسی گراں بے کلی ہے۔۔۔؟

گر گرا کر گورستان سے کچھ آنکھ پر پیار، عشق عاجزی کیسی ؟

بے حقیقت۔۔۔؟

سوالوں بھری آنکھوں بیچ کیسی تھکاوٹ میں کھینچ کر داب کے مثال ترے چشم بدل میں رشتے پیتے ڈھولوں کے ڈھیر میں بکھرے کے بچاری کی بھول۔۔۔؟

سوالوں کی اک اور سے گتھی

زیادہ بیکار تک زر اریت سے گئی بھوک کی وحشت اور موجود بجھے تالوں میں ستا نا معلوم۔۔؟

دھڑ دھڑ دھڑ دھڑ۔۔۔!

چاروں ڈھونڈیوں کی لگاتار ضربیں ایسی۔۔۔ ؟

دم دم دم ؟

لگتا تھا کہ ڈھول ابھی پھٹ کے گر ؟

اسے کی آواز رو سے چہچہاتی کانوں کے پردے پھاڑتی آسیبی لرزتی گونج کیسی ؟

اور سوال کیسے۔۔۔؟

اور یہ سوال آنکھوں اور کانوں تک سرکتا پہنچتا کہ کب آن ملا سنپولا یا بابو چپکے
چپکے میں کئی منازل مارتا آگے نکلتا ہے۔ تمہاری قبر کے درشت رگوں میں رِستا بہتے تیز شور جسم میں
رچے شور، پیدا مرکا گھڑے ان گھڑے پتھر یے ان گنت کتھاؤں سے لے آدوروں کے شر اور سے
کے فاصلوں پیچ دائروں کی گنتی سے مرصع تاروں پر رقصاں اک بھور ہے۔۔۔

یک دم پوری ترتیل میں، بہتے من وں پر اچھلتی ساری ماسیں ام بگھو رہے۔۔!

تلملا رہی بھی کراتی آواز۔۔؟

بہت سے بچھو جتی کو نکالنے سے تمام ہنگام کو راکھ کرگی۔۔!

بچھو جتی کی اولاد ہو۔۔!

کیا اپنی ماں کی پیٹ پھاڑ کر سے نکلے آئے ہو۔۔؟

یا اپنی جنم کی ڈھولکی بجا رہے ہو کہ وہ مادر پدر آزادی بچھو جتی۔۔؟؟

تمہارے ڈنکوں کی لوری میں اندر سے لگی اب تک سو رہی ہے۔۔!

ابھی اک اک جھوٹی لکیر تمہارے اندر اتر گئی ہے۔۔

ذرا اور ذرا کر جگاؤ اپنی ماں کو۔۔!!

اور میں ششدر۔۔!

کسوٹی کی تہذیبی اخلاقیات میں مرصع میرا کلاس لیتو۔۔؟

اور یہ ڈرامہ۔۔؟؟

اور اپنے کارندوں سے ایسا برتاؤ۔۔؟؟؟

سوالوں کی بساط پہ چھپے مہرے پر بھی انگلی کی پوچھ گچھ کرتی لرزش۔۔؟

سوالوں بھری پیچ و تاب آنکھوں میں اچنبھے کا پیر و دستی انبوہ۔۔؟؟

مانگے جواب۔۔؟

یہاں تمہاری موجودگی کا جواز۔۔؟

سب اس کا جواب میں کیا دوں چاہتے ہوں۔ ورنہ وکی کے بچھو سے کردار میں پتہ ہی نہ چلا کہ
یہاں ہونا چاہیے تھا یا نہیں۔ بس کسی مہمان کی پر سستی مرل، سمت یا شعور خطر کے پوچھنے کی سکت

کہاں تعلقداری سے یہ بی کے مقابل مہمان خانوں کا کمپاؤنڈ میں چھ ہزار گز پر عالی شان بنگلہ بیرون جھماتی گاڑیوں کا فلیٹ اور ہر ایک کو چلانے والے باوردی شوفر اعلیٰ تعلقداری رتبے سے لائق کی تربیت یافتہ ملازمین کی فوج پر گزر رہے تھے پر کسی چوڑی پر شکوہ قدیمی حویلی تمام لوازمات و رنگی سے نوکروں کا ایک لشکر جن کے چوڑوں کے تھے باندھے کھولنے اور دروازے کھولنے کے لیے معمول چالیس پچاس اعلیٰ نسلوں کے گھوڑوں کا اصطبل گائے بھینسوں بھیڑ بکریوں کے ریوڑوں کے علاوہ خدا خدا آباد ہے "گاؤں کی سوہم دیہات سے کی دوڑ جو یہاں تک میں پھیلی رہ جز زمینیں اور ایک لمبی چوڑی شکارگاہ ہے جس میں مرغوب شکار پر چلنے کی دعوت میں ہو جو پر کھلا ہے بٹیر، تیتر، جنگلی کبوتر، جانگل مرغابیاں یا سائبیرین آبی پرندوں کا شکار جس کا گوشت بڑا پُرلطف رجالوں میں عام دستیاب ہو جاتا ہے مگر یا بڑا وا اسیر میں گھری ان کی شکارگاہوں میں داخل ہوتے" اور شکار میں اپنی شمولیت ایک خوب تھا جس کی جوت تعلقداروں کے سیٹوں میں ہماری لیکن جب میں ان کے ساتھ بیٹھ کر دور میں بیٹھا تو میری نظر تنگ ہوتے گھروں، شامیانوں اور آرام دہ کیمپ اور دیگر لوازمات کے علاوہ مسلح پہرے داروں اور دیگر گھریلو ملازمین کی ایک فوج کے ساتھ وہ ہے لدا پہنچا اک تفاوت میں لگ رہے ذرا سا پڑی مگر ان میں سے کوئی شکاری نہیں تھا۔۔

سوال کا پہلا در کھلنے کے بجائے حاتم طائی کے آگے کو کو ہی تھی۔۔!

مگر میں چپ ہی تانے رہا لیکن میرے سوالیہ چہرے کو تکتے ہی اس نے مسکرا کر میری طرف دیکھا اور باوردی شوفر کے لیے ناقابلِ فہم الفاظ کے ساتھ رعونت سے سرزنش کی اور ساتھ ہی ایک بٹن کی جنبش سے ڈرائیور اور ہمارے درمیان ایک پارٹیشن دیوار کھنچ گئی اور ساتھ ہی اس کے سامنے اک سائیکل کنٹرول نمودار ہو گیا

لینڈ کروزر سٹارٹ ہوئی تو وہ مسکراتے ہوئے میری طرف پلٹا مگر پینڈ پکڑنے کے بعد کنکھارتے ہوئے جواب کے لیے منہ کھولا۔۔

یار میرے۔۔

تمہیں بتایا تو تھا کہ شکار پر چل رہے ہیں۔۔

اس کی سوالیہ آنکھوں کے ساتھ چہرے کو بھی سوال بنتے دیکھا تو میں نے مسکراتے ہوئے بات

میں نے سر ہلا دیا۔۔

تم نے چھوٹی بڑی سکرین پر ہر طرح شکار کافی حد تک دیکھا ہوگا، مگر ہم جس شکار پر جا رہے ہیں وہ تھیلے اور بارود کے بغیر ہے۔۔!

ذہنوں پر مدت سے کورے گھڑوں کی تصویریں ذہن میں جھلملا کے آپ ہی بجھ گئیں، مگر آنکھیں حیرت سے مجسم سوال میں بٹ پڑیں۔۔؟

تو کیا پھندے یا جال کے بل شکار ہوگا۔۔؟

نہیں۔۔

اور متضاد احساسات سے مخلوط گردن پر چہرہ مجسم سوال بن گیا۔۔

مگر میرے استفسار کے انکار انکاری تکرار کے باوجود تجسس سے تڑپ کے۔۔۔

تو پھر کاہے کا شکار۔۔؟

سے حیوان ناطق۔۔۔'

تو پھر آواز کے زیروں میں حیوان ناطق کی شکی تراش۔۔!

بھلا۔۔!

ہم مزدوری کے شکار پر جا رہے ہیں۔۔!

تم نے فلموں اور کتابوں سے مسلح گھڑسواروں کے ہاتھوں سؤر کا شکار ہوتے دیکھا ہوگا مگر ۔۔؟

ہم بغیر کسی ہتھیار کے یہ گیم کھیلیں گے۔۔

دنیا بھر میں ایک نایاب گیم۔۔!

لینڈ کروزر کھیتوں کے بیچ بل کھاتی ہوئی کچی سڑک پر دھول اڑاتی ہوئی تیز رفتاری سے رواں تھی، آخری کھیت کنارے پر سے آب رکیہ سے آیا تو لینڈ کروزر آہستہ ہوتی ہوئی رک گئی اور ساتھ ہی ٹرک بھی لینڈ کروزر کی بغل میں گھوم کر کھڑے ہو گئے، یعنی انجن کھیتوں کی جانب اور پشت ریتلے بنجر کی جانب اور سامنے اونچے نیچے کھڈوں سے بھرے ٹیلوں کی چڑھائی اور کی چڑھائی پر جا بجا تھیں جھاڑیں، ڈھونڈتی نظریں، مگر کسی کی

ڈوبی پڑی رہ کے افسردہ سی نظریں۔'

جنگل ویران رقبے سے ہوتی اس رستے کی حد سے نکلیں اور پہنچ گئیں۔۔۔!

اور پھر پلٹ کر لینڈ کروزر پر تھم گئیں۔۔۔'

ہم دونوں کے اُترتے ہی سب بچی کچی سواریوں سے قریب لینڈ کروزر پر تھی ان سب کی آنکھیں اٹھیں اور اُس کے چہرے پر بجھے سوالوں سے بڑھ کر کی منتظر متعلقہ اور کی نظریں بجھ کر کے دھواں رنگ شیشوں سے منہوں سے ہوتی ہوئی رستے جنگل کا جائزہ لیتے اُن کی طرف جنگلی سمت پر ہاتھ رکھ کر گفتگو پر توجہ دی سے اونچے اونچے پیڑوں میں سے ایک اونچے ٹیلے کے جھٹ کی طرف اشارہ کر دیا تو اس نے نگاہ پر ہی رہتی لگائی اور پھر وہ جب کے وہ تینوں میری جانب بڑھا تے منگئی کی جانب سوالیہ نگاہ گھمائی۔۔

تو پھر دیر کس بات کی ہے خاصا رستہ ہے اور دقت بھی لگ رہی ہے اور گھر سے وہ سے نزدیک گھر سے ہو سوا سو کر بیٹھے ہی رہیں تاکہ بھوٹری کو نکلنے کی جلدی لگے اور۔۔؟

میں نے حیرت سے دوربین گھر ڈالی سر سے ہٹائی اور اُس کا کندھا تھپتھپایا۔۔۔!

یہ بھوٹری کیا ہے۔۔؟

اور وہ میرے استفسار پر میری جانب گھوما اور کھلکھلا کر ہنس دیے۔۔

جگر۔۔!

مقامی زبان میں بھوٹری کو کہتے ہیں اور اب کچھ ہی دیر میں جو دو سکوار کا جو حصار کی سے ٹوٹ جائے گا۔۔۔

اور ساتھ ہی منتی کی لڑکی آور کر گئی

ہے! اچھا جی۔۔'

گھوم کے کیا پیچھا اور کیا دوڑ گیا۔۔

چلو ہم چلتے ہیں حبس کافی بڑھ رہی ہے جنگل کر رستہ پیچھے ہیں اور ان لوگوں کو کھلا چھوڑ دیں تاکہ ڈھول بجنے سے پہلے یا اپنے کا سوار ہیں '

ابھی مجھے بھوٹری کا عین تیرا اپنی جگہ میں لیے ہوئے تھا کہ گھومتے ہی حیرت زدگی کا سراب

بچھ گیا۔۔

رنگیلے چھیل رقیبے کے ساتھ والے احاطہ کر پچھواڑے کھیت میں شامیانے تلے دری پر بچھے قالین اور اس پر صرف دو آرام دہ صوفے بھاری بھرکم کرسیاں، دوسری طرف گول قنات کے ساتھ دو ہلکی پھلکی فولڈنگ کرسیاں اور ساتھ ہی ایک بڑی ٹیبل پر اسٹینڈ اور گلاس، ساتھ ہی سوڈے کی دو درجن کی کھولی ہوئی بھری بوتلیں، ساتھ ہی بہت بڑا بالٹی نما تھرمس برف کیوب سے بھرا اور ساتھ ہی دوسری ٹیبل پر رکھا ہوا حسن بھری کی بوتلوں سے سر تا سر برف سے ڈھکا آئس باکس اور ٹرے وٹ کا سجا تھال۔۔

ہم آرام دہ گدیوں پر بیٹھے تو بابو دری جانب مرا اپنی ناف پر دونوں ہاتھ باندھے ذرا خمیدہ سر اور نیم آواز میں پوچھے سوال۔۔؟

بیئر یا۔ ؟

پہلے تو تعلقدار کی نظر میں جیسے ترانہ گیا اور

اور خواہشوں کا دسترخوان بچھ گیا۔۔

پھر تو بول میرے یار۔۔؟

منگالو جو دل میں آئے۔۔۔

تو اس کا چہرہ فوری جانب میری طرف گھوم گیا۔۔

بیئر اور صرف بیئر کہہ کر مسکرائی رخ۔

خانساماں نے ٹھنڈی بیئر کے بھرے گلاس ٹرے میں رکھ کر پیش کیے گلاسوں سے دو چار بیچ گھونٹوں سے خشک زمیں اور حلق تر کی کرواتے لگے وہ مسلسل خاموش، چھیل رنگیلے رقیبے پر اس کی نظریں اجنبی بھوک اور تعصب سے بھری تھیں اور نہ بھر تھیں جو ہے ڈھونڈتی چیلیں دوسرے ایک جھپٹے میں دونوں جیسے ہنسوں کے جوڑے تھیں لیکن ہی رفتہ میں ٹرک سے اتر کے ڈھونکیوں پر جھپٹیں جو اپنے اپنے ذہنی مسلے ٹھیکوں کی جانب دوڑ رہے تھے اور وہ ہاں سے نیچی تو کیسے گھڑوں سے لدے بیک ہوتے ٹرک جو جلوسے مختلف زاویوں پر کوئی دس گز کے فاصلے پر جا رکے اور ان پر استادہ پانچ پانچ افراد کی گروہ کا محاصرہ کئے ہوئے، ایسے جیسے جو کسی آنکھوں میں اتر کر شکاری ڈھونڈھ جاتی چہرہ چمک کرتی نظریں بے باک، چہرہ کی بھوک کی آگ میں شرارے چھوڑتی تھیں اور

شامیانے کے باہر تیز دھوپ میں تپتے ہوئے رستوں میں لرزتے بے جھجک پانچوں سطح پتھر پہ ستون پھیرے داروں پر بیٹھتے ہی تجسس سے جلتی العطش العطش چیختی آنکھوں میں داخل ہوئیں تو ایک مرد کی حرکات و سکنات کو اپنے عکس تلے جلتا بے چہرے کے گلاس پر اتریں، مگر اٹھا ہو گلاس خالی دیکھتے ہی ہر راہیں رُکا اور نیل آنکھیں یک دم خونی آشنائی روپ دھارتے آدمی کے قبضے میں مقید خانے پر جھپٹیں اور ساتھ ہی خالی گلاس پوری قوت سے اُس کے چہرے پر اچھال دیا، سر پر کسی کلہاڑی ضرب سے گرتی چاہتی تھی کہ لرزاں ڈوبتے وجود سے بلا آواز اُس کی لڑکھڑاتی ہوئی دو بیئر کی خالی بوتلوں کی طرف اشارہ کر دیا اور شیش ناگ کی زہریلی پھنکار سے شامیانہ بھر گیا۔

اور اعراف سے حیات تک ۔

ہر بار ہی بھول جاتے ہو کہ جب تک بھوٹانی نہیں تھکتی تم گلاس بھرتے رہو گے۔

اور میں تو اترتے کو تجسس دل سوزی سے ہی جیتے سوال قفل بند، کیونکہ پہلے ہی سے پڑ گئے دو بیئر نے سوالوں اور بولتے پر چپ کی مہر ثبت کر دی تھی اور میں ڈوبتے نصف بھرے گلاس پر ہی ہونٹ جمائے چپ چاپ اُس کی جگہ رو رو گا رشکاری کی پوری نظروں کے تعاقب میں تھی کہ۔۔۔؟

اچانک۔۔۔؟

ڈھولوں کی ضربوں سے ساری تجسس سے غصیلی بے رس فضا گونج اٹھی۔۔!

ہڑر دھڑ دھڑ دھڑ۔۔۔

دم دم دم

بے دم سپے جمگھٹی جنتر سے ہلتی تال۔۔۔

چار ڈھولچی اور اُن کی لگاتار ضربیں دیکھ کر۔۔۔؟

لگتا تھا کیا ابھی ڈھول پھٹ کر بکھر جائیں گے۔۔۔؟

دم دم دما دم۔۔۔

لو وہ۔۔۔؟

تب ہی قہر آنکھوں کے گل۔۔۔؟

ایک کونے کھدرے کے مانگے پرندہ بڑی بے اعتنائی سے بیزار اپنے مشکیزہ شکم میں

تار تار ہو گئیں جب ڈھول بجتے ہوئے نصف ساعت گزر گئی اور بھوڈلی باہر نکلی تو اس کی آنکھیں۔ ؟

رو دھاری کو دیکھ رہی تھی!

فوراً ان کے پیچھے سے شرلاکو ر دوسا میں آ رہا ہو گئیں اور جب کے دروازے سے توڑتے ہی نولاکھ سارے طبلچی سے حجاب میں رکھے لباس اتر گئے۔ دو جیٹر کا آدھا بھرا گلاس تانیں پر پھینکے دونوں ہاتھوں سے رانوں کو پیٹتے" گالیوں کی گولیاں ہوا میں چلائے آنکھ گھڑا ہوا اور شامیانے سے باہر نکل کر پھر سے دوسروں کی پشت پر رکا اور دھیمی آواز میں بچھائی "کانوں کے پردے پھاڑتی" ایک پھاڑی کراری کوئی چیخ جیسی جو گالیوں کی زبان میں پھٹ پڑی۔ "

اور میرے اندر سوال کا ایک تیز دھار تیر چلا گیا...!

مگر یہ سوال کیسا...؟

یہ سوال آنکھوں اور کانوں میں اترتا چلا گیا...!

اس ایک دن بیتا "تماشا لا بالی" دو پل جھپک میں کئی منازل طے کر آگے نکلتا اپنے اظہار سے فہم کے رشتے دھوں میں رکھتا" جیسے تیز شو قیام میں سب خود یہ مرقد ھرے ان گھرے پتھر لیے ان گنت کھڈوں سے اٹھے" آوازوں کے شور و دے کے فاصلوں بیچ ماتروں تک گئی سے خروش" تانوں پر رقصاں ایک سوال...!

یک دم پوری برائی گالیوں کی بوچھاڑ سے۔ بے چہروں پر آ گئی اور ساری سماعتیں" دم بخود..."

تمھاری بچی کرتی آؤ...؟

بہت سے بھوڈلی کو نکالتے کے تمام ہنگام کو روک کر گئی...

بھوڈلی کی اولاد...!

کیا اپنی ماں کی چیخ پر چپ سے دیئے آئے ہو...؟

یا ایسی منشی کی ڈھولکی بجاتے ہو کہ وہ بازاری بھوڈلی۔ ""

میں جیسے ڈھرا سا ہی مگر...؟

مگر حراساں کس بات پر...؟

اسکی زبان تو...؟

تعلیمی ایام میں وہاں کسی سمیت سارے کسٹوڈین بھی اسکی تنگ آنکھیں اور بھوری گنگری خشک جھریوں کی دھاری بولی سے نا آشنا یہاں کا قدیمی شہر ہونے کے باوجود سارے گھر اسکی زباں سے نابلد مگر گزشتہ روں کی زبان کی اسکی کئی ایک کتابیں پڑھتے اور پڑھتے گئیں...

اور اب...؟

میں تو خیر مہمان ہوں اس کا جگر ہوں تو مجھے کیا خوف...؟

لیکن جب میں وحشی دار حلق سے ادا ہونے کی قدر کو چھوڑ رہا ہوں تو...؟

تو کیا...؟؟

جب پھر یہ حال ہے تو جانب مسترادت میں بھوج نی...؟

اسکی زبان مجھے کس کی تو عربی اور پنجابی اور وہ...؟

مت دیہاڑ کا مسئلہ تھا...

وہ لیلیٰ اطمینان سے سپنے بچھا کو ووڈ پڑھتی تھی زکوں کی مزاحمت بعث کے قریب ہو ہوئی اور ورلوں سے اترے لوگوں کا شور تو تھا ہی اس کے سکون میں کوں تلاطم برپا کر پایا جب بعث کے قریب دلالا تو بھی اس کے اندر کوئی ہلچل نہ مچی لیکن جب ڈھول بجے بند ہونے کے بعد دور سے گالیوں کی بوچھاڑ کے ساتھ چڑھائی چڑھتے ڈھول بجنے شروع ہوئے تو گہری نیند میں بے چینی سے ال چل کرتے بچوں کی بیعر بیداریں نکلیں تو وہ غصے سے جھلا اٹھی غیظ سے چند بار پھنکاری تو چار ال ڈھولچی وہ بد کر ڈھول وہ تا بھول کر بھاگ کھڑے ہوئے اور تعلقدار کے شارے پر پانچوں پہرے داروں سے زکوں کے قریب جا کر دونالی بندوقوں کے زبردست فائر کھول دیے تو وہ جھنجلائی ضرور اور کیا یہ پہلو بھی بدلے اگر...؟

مگر تقوب سے تھی نسی قمر سنیوں کے دابے پیچھے ہوئے دو دھ بچھرے گہری نیند میں گم لیکن جب دو قلے دونے کے ساتھ بھاری بھرکم دوزمیں گلستہ مختشم و حجاب و عصب بھی کسی قریب دو کسی فاصلے سے شروع ہو گئے اور پھر فائروں کے وقفے میں اس طرح گرنے کے ساتھ گنتی ہی آ رہی...

بستی بھت میں ایسی ، ے تھیں کہ بچے بلکنے لگے تو وہ ان بچوں کے دہانوں سے کھینچی ہو کھڑی ہوئی
اور پھنکارتی ڈکارتی بھت کے دوسرے پر نمودار ہو گئی۔ گالیوں کے طومار اور وقفے کے فائروں سے
بھاگتی وہ پیچھے لوٹ آتی وہ تو اپنے آپ کو سب سے بیر سمجھتی تھی ، وہ مقابل سے کی دعوت دے رہی معرکے
میں وارد ہونے کو تیار تھی۔

مگر آج یہ گالیاں ۔۔۔؟

اس کے نام کی ہی تو یہ خرچی ۔ ""

تم بھی پھنکارتی ڈکارتی وہ ان کی طرف لپکی اور ۔۔۔؟

تو پہلا کور اور گولہ اس پر پھینکا گیا اور وہ ۔۔۔؟

وہ غصے میں بپھری اس کی تو تھی سامنے سے ہوا میں دائیں جانب گھومی وہ گھڑے کے
ٹوٹنے کا پہلا دھاکہ اور وہ دوڑ ، رنگ بکھرتی کرچیاں ، ساتھ ہی دوسرا گولہ دوسرے ٹرک سے اچھالا گیا
، اور بھونڈن پر گرنے سے پہلے ہی ہوا میں گھومتی گھومی اور دھماکے کے ساتھ ہی گھڑے کی بکھرتی
کرچیاں ۔۔۔!

یہ کیا کر رہے ہو ۔۔۔؟

یہ تو جانور پر تیزابی نوعیت کا تشدد ہے ۔۔

شدید بے دردی ہے ۔۔!

پھر ۔۔!

کیا تم نے یہ کبھی تو تم کسی سے پیٹ پھاڑتے دیکھا ہے ۔۔؟

میں تحت تشنج میں گھسا ہوا مگر ہر بار میں تو وہ خود ہی مر دل گیا ۔۔!

بلکہ ہوتا تو یہ بھی تمہاری بے دردی کا جا بجا کرتا جرم تھا تا ۔۔!

اس ہوا رنی زنگی سے اب تک ہمارے سات آدمی مضروب کیے ہیں ۔

بڑے ہی کام کے تھے وہ !

ان کا قصور کیا تھا ۔۔؟

وہ ان کے شکار پر نکل نکلے تھے ۔

وہ تو ہمارے اس رشتے جنگل رقبے کو صاف کر کے کاشت کے قابل بنا رہے تھے اور یہ۔۔۔؟

یہ ان کے کام میں مزاحم تھی۔۔؟

کیوں کیوں کیوں۔۔؟

کیونکہ وہ اس زمین پر چوہدری پشتی حق سمجھتی ہے۔ یہاں پہلے جنگل تھا بہت ہی بڑا اور اسی جگہ سے کے تین سو گز پیچھے جہاں اب کھیت ہیں ایک بہت بڑی دلدلی جھیل تھی۔ ہماری برطانوی سرکار نے ہماری پانچ نسلیں پہلے جنگل کاٹنے اور آبادی کے لیے ہموار کرنے کا حق ہمیں دیا تو سب جانوروں میں سے تو کچھ مارے گئے مگر بیشتر زندہ ہی پکڑے گئے جو ہم نے مختلف ممالک کے زو، چڑیا گھروں کو اچھے داموں پر نایاب نسلیں ہونے کی بدولت بیچ ڈالے اور آخر میں رہ گئے مگر۔۔۔

ان میں سے بھی کچھ کو مار ڈالا اور کچھ بھاگ لیے مگر یہ کی نسل پر بھگوڑے پھر آ دھمکتے ہیں جنہیں اجاڑے گئے، کہ انہیں ان زمینوں پر اپنا حق یاد آ جاتا ہے۔ شروع میں تو ہمارے کافی آدمیوں کا نقصان ہوا مگر اک قدیمی تو ہم جنہیں ہم ساسی کہتے ہیں، ان کو سب کی خوراک، شوقین بہت اسلئے کے علاوہ عجیب و غریب کتوں کا لشکر بھی برطانوی سرکار کی جانب سے تحفے میں مل گیا جن سے ماتحتوں، ڈاکوؤں، لٹیروں کی تلاش میں مدد لی جاتی بلکہ خونخوار جانوروں کا صفایا کرنے کا کام بھی لیا جاتا تو اس ساری جدوجہد کی بدولت یہ جانور کو مارنا ہی پڑتا ہے نا مگر یہ بھوندی تمہارے کس بیکری کی اولاد ہے کس طرح تمہیں ہی تکنے جا رہی تھی آج یہ چوہڑی کے بچوں کی بدولت بچ گئی ہے۔۔

مگر۔۔!

تم بس اس بے نظیر گیم کی لذت لو بے دردی کے چکر میں مت پڑو تمہیں کیا خبر۔ ؟

کتنا دردی اپنے ہی تنگ ہو جاتی۔۔!

گھوڑے بھگانے والے لڑکی سوار۔۔؟

بڑے دور شور سے ہر گھوڑے پر اس کا شمار کنندہ نمبر بولتے جاتے تحفظ اور کیا مجال

کہ تختی سے ایک لمحہ بھی پلکوں کا جھپکنا اپنی آنکھوں پر گراں ہو، ہر چند روز کی آگے بڑھتی کشتی پر وہ یخ بستہ بیئر کی ایک بوتل کھلواتا اور میرا گلاس خالی دیکھتے ہی استفسار سے سر ہلاتے سوال کرتا اور پھر سے نگاہ پر وہ کشتی کی سیڑھیاں آہستہ آہستہ خود بھی کشتی سے اوپر چڑھتا چلا جاتا اور آنکھوں کے نشانے سے ایک بھی کرہ گرا کشتی کی شمار کنندہ جھیل سے باہر۔ گر پاتا مگر ستر سے پیچھے ہی کشتی اوپر چلی تو اس سے بوکھلا کے گندی گالیوں کی بوچھاڑ شروع کر دی۔۔!

یہ جھوٹی ہے۔۔!

سوچا ہی ایکڑوں بیگھوں کا غم۔۔!!

یہ کرتی کیوں نہیں۔۔؟

مگر اسی سے کشتی اوپر چڑھی تو وہ جھنجھلا گیا، زور زور سے اپنے جوتوں سے تختے کو ٹھوک دھوس بیٹھ گیا اور گالیوں کی نئی پنڈ سلسلہ چل گئی مگر سوڈیلی مناظر بھی تو تھی، رستے پیچھے پیڑ کھڑے سمیت تمام جنگل کشتی کے گھڑوں کو پھوڑتی رہی۔۔

مگر۔۔؟

مگر ستارے ہی گھڑے کو پھوڑتے ہی ست سے بھوکے بچوں کے ریکھتے ہوئے راہ کی طرف بڑھے اور چلنے کی آوازیں آنے لگیں تو وہ چلی کی لڑکھڑی اور اسی پر قناعت کا غلبہ طاری ہوتے محسوس ہونے لگا۔ مگر اگلے ہی گھڑے پر پھر سے استقامت بھڑن بچا دے پر اس کی تو ٹھی کے بدن سے ایک بنی سی اوٹھی اور یک لخت جست کی طرف گھومتے کہ رستی بھری کر کے جھیل راستے پر گرتے ہی اس نے دم توڑ دیا۔

مگر کیوں۔۔؟

اندر ہی اندر گھولے۔۔؟؟

جب تختی رات کا کالا منظر ستاروں کی ہم کلام ہیر ہوا ہوا جیسے فرشتے کا سر اور

ہوں۔۔!

اندر ہی اندر تہہ خانوں میں، دو زانو ہو کر یہ کرتے میں بجھ گیا ہوں۔۔!!

جادو پر رحم و شفقت کا رکھا ہوا ہاتھ کہاں گیا۔۔؟

اور جو تن تعلقہ دارے میں کہیں یہ یہاں، کوئی عزاداری کی محفل نہ تھی۔۔

تعزیہ، ماتم، گنتاں، سینہ کوبی دیکھی۔۔!

سب سے ذوالجناح کے آخری سوار سے ملی جب اُس کی رفاقت میں کیپٹن سے بی کے پرگنہ میں قدم رکھا تو۔۔؟

تو پہلی رات ہی رقص، سرود اور مے خواری سے قوالی شروع ہوئی، حویلی کے مردانے سے وابستہ پروقف حصے میں واجد علی شاہ کی یاد میں ایک بڑی عاشورہ بنایا گیا تھا جو بڑی ہی تاریکیوں سے بھرا، گھنگھرووں کی چھاپ اور طبلے سارنگی کے بعد رات تک یہ ساون محفلیں جشنے پر پہنچنے کو بے تاب پاؤں سے گلے کا ہار بھی پہنایا گیا، لب ورخسار، شراب کا اک جھلکتا جام، اس کی میر بھی فرخ دلی سے ہوئی تھی۔۔۔

مگر بات یہاں میں گل بدن جیسی کا صرف دیدار ہی ہو سکتا ہے۔۔!

یا ایک آدھ گل کی خوشبو کے دریچے سے آتی اک مہکتی ہوا کا جھونکا بدن کو معطر کر سکتا ہے

لیکن۔۔۔؟

حیرت ہوئی محرم پہ مکمل سناٹا، محرم، محرم کے پہلے عشرے میں اسے یہ عالیشان امام باڑے میں سینہ کوبی کرتے دیکھا، مصائبِ اہلِ بیت سن کر زار وقطار روتے، سر پیٹتے دیکھا، دس محرم سے فاقہ کرتے اور علمِ عباس پکڑ کر پنجتن اہلِ بیت کے واسطے سے گڑگڑاتے خیر و برکت کی دعائیں مانگتے سنا اور دیکھا، اور یہ بھی میں نے ہی دیکھا، کہ فلک تک دیدہ، دم زدنیم، کہ اس نے ظلم سے رکھو حال روپ کے دو بھائیوں اور باپ نے بھوٹانی کی آخری سانسیں ختم ہوتے ہی رنگ والوں کے ساتھ تعزیہ میں شامل اسے گھسیٹ کر رتھ میں پھینک دیا اور۔۔۔

چپ ہو، اُف، یہ دو دن۔۔؟

چھوٹے چھوٹے سے لاوارث اولاد، بھوک سے بلکتے، بند آنکھوں سے چاروں اور تھوتھنیاں گھماتے، بھوٹانی کے بچوں کو پیٹ سے نکالتے دیکھا اور۔۔؟

◆◆◆

خواب

رشید امجد

وہ تاریخ کے اس قبرستان میں دوسری بار آیا تھا۔ پہلی بار جب وہ مرشد کے ساتھ اپنی جڑوں کی تلاش میں نکلا تھا تو ادھر سے گزر ہوا تھا، لیکن یہ سفر ادھورا رہ گیا۔ جڑوں کی تہہ تک پہنچ کر بھی اسے کچھ ہاتھ نہ آیا۔ یہ سفر رائیگاں جہاں سے شروع ہوا تھا، گھوم پھر کر وہیں آ ختم ہوا۔ مرشد اس موضوع پر بات نہیں کرتا تھا، بلکہ اسے یوں لگتا جیسے وہ جان بوجھ کر اس ذکر کو نظرانداز کر رہا ہے۔

"قومیں عروج پر جا کر زوال کے راستے پر کیوں چل پڑتی ہیں" وہ بار بار یہ پوچھتا لیکن مرشد جواب دینے کی بجائے کوئی اور بات شروع کر دیتا۔ آخر تنگ آ کر اس نے کہا "میں تاریخ کے قبرستان میں ایک بار پھر جانا چاہتا ہوں۔"

مرشد کچھ دیر چپ رہا پھر بولا ... "کیا کرو گے جا کر"

"دیکھوں گا کہ یہ عروج و زوال آخر ہے کیا۔"

مرشد نے شانے اچکائے۔ "تو چلو۔"

ہر قبر کے کتبے پر عروج و زوال کی پوری داستان رقم تھی۔

وہ ایک ایک قبر پر رُکتا، سارا کتبہ پڑھتا۔

"یا رسیو تقصیر! یہ کیا اسرار ہے کہ ساری داستانیں ایک سی ہیں لیکن کسی نے کسی سے کوئی سبق نہیں سیکھا۔"

مرشد مسکرایا "عروج ایک نشہ ہے اور نشے میں عقل کام نہیں کرتی۔"

مظہر الجھا تب' یہ بھی کیا معاملہ ہے کہ بینائی باطن کو تو دیکھ سکتی ہے لیکن قلب کو دیکھنے سے محروم ہے اور قوموں کے فیصلے بینائی کی بنیادوں پر ہوتے ہیں۔ یہ قبرستان بھی کیا عبرت کی جگہ ہے؟

مرشد نے اس کی سوچ پڑھ لی، بولا "عروج بھی وہی ہے اور زوال بھی وہی۔ تم نے اس فقیر کی حکایت سنی ہے جس سے ایک عورت نے مدد کی درخواست کی تھی۔

اس نے نفی میں سر ہلایا

ایک غریب عورت نے ایک فقیر سے التجاء کی کہ اس کی بیٹی کے جہیز کے لئے کسی سے کچھ سامان مل جائے۔ فقیر اسے شہر سے باہر ایک دوکان پر لے گیا اور کہا کہ دکاندار سے جو چاہے لے جائے۔ لیکن اپنے لئے کچھ مت رکھنا۔ عورت نے جہیز کی ہر شے وہاں سے لی اور بیٹی کا بیاہ کر دیا۔ ایک دن اسے خیال آیا کہ اپنے لئے بھی کچھ لے لینا چاہیے چنانچہ وہ سال بھر کا غلہ لے آئی۔ اگلے دن دکان غائب ہو گئی۔ کئی دن بعد فقیر نظر آیا تو عورت نے پوچھا وہ دکان کدھر گئی۔ فقیر نے کہا اپنے لئے ذخیرہ کر کے تو نے دکان کھو دی اور سوال کر کے مجھے کھو دیا یہ کہہ کر فقیر غائب ہو گیا"

مرشد چپ ہو گیا، وہ کچھ دیر سے دیکھتا رہا پھر پوچھا۔ "یہ کیا راز ہے؟"

مرشد ہنسا۔ "راز یہ ہے کہ فقیر ہی دکاندار تھا، فقیر ہی سامان تھا'

وہ کچھ دیر سوچتا رہا پھر بولا۔ "قوموں کا عروج بھی فقیر کی طرح ہے'

دفعتاً اسے محسوس ہوا کہ قبرستان میں وقت نہیں ہے۔ وہ جس لمحے یہاں داخل ہوئے تھے وہی لمحہ ابھی تک موجود ہے۔

'وقت رک گیا ہے یا ہم ٹھہرے ہوئے ہیں" اس نے مرشد کی طرف دیکھا

'وقت کے زاویے زندگی کے ساتھ ہیں: یہاں کوئی زاویہ نہیں" مرشد بولا۔

"تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو محسوسات و تجربات حواس میں مقید ہیں ان پر عقلِ کُل کا اطلاق درست نہیں۔"

مرشد نے اثبات میں سر ہلایا "وہ ہمیں ظاہر کر کے خود چھپ گیا ہے، جب ہم چھپ جائیں گے تو وہ ظاہر ہو جائے گا۔"

کچھ دیر خاموشی رہی پھر وہ بولا "ان قبروں کی اور ان کتبوں کی حقیقت کیا ہے؟"

"ہر قبر ایک حادثہ ہے اور ہر کتبہ اس حادثے کا چہرہ ہے۔"

"وقت نے انھیں متضاد بنا دیا ہے۔"

"دو دھارے ہیں" مرشد کہنے لگا "بظاہر الگ الگ لیکن جو آنکھ رکھتا ہے اس کے لیے دونوں ایک ہیں۔"

"میرے پاس تو آنکھ نہیں۔" اس نے تاسف سے مرشد کی طرف دیکھا "تم بتاؤ کہ میری قبر کہاں ہے اور میرا کتبہ کون سا ہے؟"

"جان کر کیا کرو گے؟" مرشد نے پوچھا۔

"یہ کہ میں زندہ ہوں یا مردہ۔"

"قبروں کو تلاش کرنے والے زندوں میں شمار ہوتے ہیں" مرشد نے اس کی آنکھوں میں جھانکا۔

"لیکن میں مردوں میں بھی نہیں" اس نے تیزی سے کہا۔

"یہی تمہارا عذاب ہے"

عذاب سہتے عمریں بیت گئی ہیں۔ وہ تاریخ کے اس قبرستان کے بیچوں بیچ کھڑا اپنی قبر اور اس کا کتبہ تلاش کر رہا ہے۔ وقت ایک ماہر گورکن کی طرح ایک نئی قبر تیار کر رہا ہے اور روایت ایک ماہر سنگ تراش کی طرح ایک نیا کتبہ بنا رہا ہے۔

وہ دونوں کے انتظار میں خود کتبے کی شکل ہو گیا ہے۔ مرشد جانے کب کا جا چکا ہے۔

◆◆◆

ہاری ہوئی جیت

افشا یاد

ریلوے اسٹیشن پر ایسی بھیڑ تھی جیسے آج شہر کی ساری خلقت کو سفر درپیش ہو۔

پلیٹ فارم پر بے شمار ریڑھیوں والے، گاڑی آدمیوں، عورتوں اور بچوں سے کھچا کھچ بھری ہوئی تھی اور انجن لگنے کا انتظار کر رہی تھی۔ اس کے پاس وہ بس کا ٹکٹ موجود تھا وہ متعلقہ بوگی میں سیٹ نمبر تلاش کر کے کھڑکی کے ساتھ بیٹھ گیا تھا اور حالاں کہ ابھی چھٹی میں چار مہینے پڑے تھے مگر وہ آنے والے اس لمحے کا تصور کر کے آبدیدہ ہو گیا۔

گاڑی میں سوار ہوتے ہی اس کا ذہن رواں ہو گیا اور بیس بائیس برس پیچھے کا وہ دن یاد آنے لگا تھا جب اسے اسی شہر سے اس کی ولادت کی اطلاع ملی تھی۔ اس سے پہلے وہ بیٹے کی پیدائش کی خوشی کا ذائقہ چکھ چکا تھا مگر بیٹی کی پیدائش کی خبر میں ایک اور طرح کی خوشی اور عجیب سا احساس چھپا ہوا تھا جس کی صحیح نوعیت وہ نہ جانتا تھا۔ اسے لگا جیسے وہ اچانک معزز اور مکمل ہو گیا ہو اس کے سر پر حیثیت کی دستار بندھ گئی یا جیسے اس پر بہت بڑی ذمہ داری کا بوجھ آ پڑا ہو۔ خوشی کے ساتھ ساتھ آزادی چھننے اور پابندی لگنے کا احساس۔

اسے یاد آیا وہ دن بھر اس کے بارے میں سوچتا رہا تھا۔ اس کا اصل نام تو جو بہت خوب صورت اور انوکھا ہوگا خوب سوچ سمجھ کر رکھنا ہوگا مگر تب تک اسے کس نام سے پکارا جائے "چندا"، "تارا"، "رانی"، "گڑیا"، "چھوٹی بے بی"، "گل بکاؤلی"، "بانو"؟ اس نے کتنے ہی نام سوچے مگر کوئی فیصلہ نہ کر سکا۔ پتا نہیں وہ کیسی ہوگی؟ کس پر گئی ہوگی؟ اسے پیغام برابر درست نہیں ملا تھا اس لیے وہ کچھ پوچھ اور جان نہ سکا تھا وہ کیسی تھی۔ اس کا بیٹا اس کی کاربن کاپی تھا مگر پتا نہیں وہ اپنی تیکھے نقوش والی ماں پر گئی تھی یا اپنے گول

منزل سے بھاگ رہی ہے۔ اس کا دل اسے دیکھنے کو بے تاب ہونے لگا۔ کاش وہ اسے فوراً دیکھ سکتا مگر دفتر سے چھٹی نہیں مل رہی تھی۔ وہ بار بار اس کے چہرے کا تصور کرتا۔ بیٹی اور بیوی کی صورتوں کو ملا کر ایک نئی طرح کی تیسری صورت بن جاتی مگر زیادہ غور کرنے سے وہ تازہ تخلیق کیا ہوا چہرہ دھندلا سا جاتا اور کوئی واضح صورت ذہن میں محفوظ نہ رہ پاتی۔ پھر جب کئی روز بعد اس نے لاہور جا کر دیکھا تھا تو پریشان ہو گیا تھا۔ غریب آدمی کے لیے بیٹی ایک بہت بڑی آزمائش تھی۔

اسے یاد آ رہا تھا کہ کچھ دنوں بعد وہ اپنی ماں کے ہمراہ اپنے گھر آ گئی تھی اور بیچارے بغیر کہ وہ اپنے باپ کی شفقت کو اپنی معصوم ہنسی کے پھول کھلانے لگی تھی۔ اس کی کلکاریوں سے اس کا دل اور گھر آباد ہو گئے۔ پھر آنگن میں ہر سو اس کی توتلی باتوں کے جگنو اور مسکراہٹوں کی تتلیاں اڑنے لگیں۔ پھر وہ گڑیوں سے کھیلنے وقت کے ساتھ بڑی ہونے لگی اور وہ اس کے لیے طرح طرح کی گڑیاں کھلونے اور ملبوسات لاتا رہتا تھا اور جب وہ باہر سے تھک کر گھر آتا اور وہ "ابو آ گئے" کا شور کرتی، خوشی سے اچھلتی اس کی ٹانگوں سے چمٹ جاتی اس کے کندھوں پر چڑھ جاتی تو سارے دن کی تھکاوٹ دم بھر میں دور ہو جاتی۔ زندگی کی ساری تلخیاں راحتوں میں تبدیل ہو جاتیں اور اس کا گھر محبت کے پھولوں سے مہکنے لگتا۔ کاش وقت رک جاتا اور زندگی اسی طرح بیت جاتی مگر وقت کبھی رکتا ہے۔ رفتہ رفتہ وہ بڑی ہوتی گئی اور وہ اس کے بچھڑنے اور گھر سے چلے جانے کے غم میں مبتلا رہنے لگے۔ اس کی بیوی بہت ہی گھریلو اور منتظم قسم کی عورت تھی

اس نے ابھی سے جب وہ میٹرک میں تھی اس کی رخصتی کی تیاری شروع کر دی تھی اور اسے طعنے دیتی اور یاد دلاتی رہتی تھی کہ اسے بیٹی کی کوئی فکر نہیں تھی۔ وہ اسے کیا بتاتا کہ اس کے بچھڑنے کے خیال سے اس کی نیندیں حرام ہو چکی ہیں (جاگتے اور سوتے ہوئے۔ کتنی تتلیاں کھڑکی سے اڑ چکی تھیں) مگر جب وہ سکول اور کالج جاتی رہی جدائی کے چند گھنٹے اسے جیسے صدیوں میں بدل دیتے۔ مگر جس روز دلہن اسے آخری بار چھوڑ کر آئی وہ رات اس نے کیسے کانٹوں پر گزاری تھی۔ اس نے اس کے سارے چھوٹے چھوٹے کام اپنے ذمے لے رکھے تھے۔ وہی اسے بتاتی اس کے کپڑے اب چھوٹے ہو گئے ہیں اور وہ سلائی کے لیے اتار دینا چاہئیں۔ وہ بیٹی کے مشورے پر عمل کرتا کہ اسے کون سے موقع پر کون سا لباس پہننا چاہیے۔ اس کی پسند کی چیزیں پکاتی۔ اس کے کپڑے دھوتی استری کرتی۔ ٹیبل کا

تو تا عمر جس نکالی اور اس کی چیزوں اور کتابوں کو سنبھال کر رکھتی۔ اسے گھر میں جس چیز کی ضرورت ہوتی وہ اسے آواز دیتا۔ اس کی بیوی بڑبڑاتی   "کبھی خود بھی اٹھ کر کچھ کر لیا کرو"

مگر دوسرے ہی لمحے بانو اس کی مطلوبہ چیز لیے سامنے کھڑی ہوتی۔ اس نے سچ مچ اسے کاہل اور نکما بنا دیا تھا۔ وہ اس کے بغیر اپنے گھر کا تصور کرتا تو اسے ہول آتا۔ ایسا لگتا جیسے اسے دیکھے بغیر صبح طلوع نہ ہوگی۔ اس کے ہاتھ کی روٹی کے بغیر بھوک نہ مٹے گی۔ اس کی آواز سنے بغیر چین نہ آئے گا۔ وہ ایسی اوٹ پٹانگ باتیں سوچتا اور کہتا۔ ایک دن کہنے لگا

"جب تم اپنے گھر چلی جاؤ گی میں تمہارے گھر کے پاس ہی کرائے کا گھر لے لوں گا اور دن بھر دروازے پر بیٹھا رہا کروں گا کیا پتا تمہیں کب ضرورت کی کوئی چیز منگانا پڑ جائے"۔

اس نے تو یہ بات یوں ہی دل لگی کی خاطر کی تھی مگر وہ پہروں روتی رہی۔

"ابو مجھ سے اتنا پیار کریں۔ میں کیسے جیوں گی"

اس کی بیوی اسے طعنے دیتی "شادی کا سارا خرچہ تو بانو کر رہی ہے تم صرف باتیں کیے جاؤ"

یہ ٹھیک تھا کہ اس نے بہن کے جہیز کی تیاری میں خوب ہاتھ بٹایا بلکہ اپنی شادی بھی پس پشت ڈال دی تھی مگر بیٹے کی کمائی میں اس کا بھی تو کچھ حصہ ہوگا۔ آخر اس کی پڑھائی بھی تو اسی کی آمدنی سے ہوئی تھی مگر وہ اسے بیجا دکھانے کا موقع ہاتھ سے جانے دیتی تھی۔ کیا پتا ساری بیویاں جب ان کے ہونہار بیٹے جوان ہو جائیں شوہروں کے ساتھ ایسا ہی سلوک کرتی ہوں۔ اس نے تو اس کی شادی طے کرتے وقت بھی سوچ لی تھی ورنہ وہ ایسے لالچی لوگوں سے کوئی رشتہ نہ جوڑتا اور اب وہ جلد از جلد شادی کے فرض سے سبکدوش ہو جانا چاہتی تھی اور اسی نے اسے شادی کی کوئی قریبی تاریخ مقرر کرنے کے لیے بھیجا تو مگر اسے فتح محمد کا مطالبہ پورا کرنے کیلئے مزید چار دن کی مہلت مانگنا پڑ گئی۔ دونوں کی دن میں ذرہ برابر وہ ہار ہوئی اور اسے غلطی کی سزا ملنے کا موقع ہاتھ آ جائے گا مگر اس نے تہیہ کر لیا تھا کہ وہ روپوں کا انتظام کر کے ہاری ہوئی بازی جیتنے کی ہر ممکن کوشش کرے گا۔ اسے بیٹے کی منگیتر کی چنچل چنچل میں فتح محمد کی دور کوشی بار بار یاد آتی جو اسے منہ پھوٹے جانے کی طرح معلوم ہوتی تھی۔

"ہم انتظار کریں گے"

اس نے ٹکٹ چیکر کے آگے سر جھکا دیا تھا کہ اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا مگر اسے نہیں معلوم تھا وہ اس کا تقاضا مطالبہ کیسے پورا کرے گا۔ اس کے چلے جانے کے کتنی دیر بعد تک وہ ذہن میں گن رہا اور گھر کی بک جانے والی چیزوں کی فہرست بناتا رہا۔ جب انجن آ کر گاڑی سے لگا وہ بہت سی چیزیں بیچ چکا اور سب بجٹ ان کرنے میں مصروف تھا۔ زور کا دھکا لگنے سے منہ کے بل گرتے گرتے بچا۔ بعض دوسرے مسافر جو غفلت اور بے خیالی میں بیٹھے تھے برتھوں سے نیچے گر گئے مگر زیادہ تر مسافروں کو یہ دھکا خوش گوار معلوم ہوا اس کا مطلب تھا انتظار ختم ہوا اور منزل کی طرف روانہ ہونے کا وقت قریب آ گیا

ہر مسافر کو منزل پر پہنچنے کی جلدی ہوتی ہے اور وہ اپنے سفر کا آغاز دعاؤں سے کرتا ہے۔ بعض دور اندیش اور ہوشیار آدمی اس ڈر سے کہ پیچھے سارے گناہوں کی معافی مانگ لیتے اور آئندہ کے لیے توبہ بھی کر لیتے ہیں۔ کیا پتہ یہ آخری سفر ہو اور کوئی حادثہ ہو جائے اور موقع نہ ملے مگر ہر کوئی ہوتا ہے۔ کس کس کی قسمت میں موت ہے اور کن لوگوں نے منزل پر پہنچنا ہی سب کچھ بھلا رہا ہے مگر وہ رحیم اور کریم پھر بھی ڈھیل دیے جا رہا ہے۔

رات کا وقت تھا اور سخت سردی پڑ رہی تھی۔ کھڑکیوں کے ٹوٹے ہوئے شیشوں سے ٹھنڈی ہوا کے جھونکے اندر آتے تو مسافر کپکپا کے رہ جاتے مگر گاڑی ابھی دوسرے گاؤں کے اسٹیشن سے زیادہ دور نہیں گئی تھی کہ اس کے ڈبے میں آگ لگ گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے شعلے اٹھنے لگے۔ رفتار زیادہ ہونے کی وجہ سے ہوا سے بھڑک گئی۔ آگ ایک ڈبے سے دوسرے تک پہنچ گئی اور بھڑک اٹھی۔ ریل کی پوری بوگی جل کر جلنے لگی۔ اب جہاں بڑے بڑے قیمتی سامان جیسے آگ کے اسباب کی نذر ہو گئے وہاں ان چھوٹے موٹے کی کیا حیثیت؟ اس لیے شاید ہی کبھی پتا چل سکے گا کہ آگ کیسے لگی۔ باہر سے آئی یا اندر سے لگی جیسے کبھی کبھی کوئی ٹکڑا چولہے سے نکل جاتا ہے۔ کیا معلوم کوئی چولہا الٹ گیا۔ کسی نے سگریٹ بجھانے میں لاپرواہی کی۔ کسی نے سردی سے گھبرا کر موت کو گلے لگا لیا کوئی سٹوو یا گیس سلنڈر پھٹ گیا یا کسی نے سامان یا سیٹ کے نیچے بم رکھ دیا تھا۔ ممکن ہے کسی مسافر کے سامان میں جلدی آگ پکڑنے والی کوئی چیز موجود ہو مگر یہ ضروری بھی نہیں کیونکہ جب ایک دفعہ آگ لگ جائے تو پھر ہر چیز اس کا ساتھ دیتی اور اس کا حصہ بنتی چلی جاتی ہے لوہے جیسی سخت چیز بھی آگ سے

آگے زمین پڑ جاتی ہے بلکہ آگ سے مزید وہ جلانے والی چیز بن جاتی ہے۔

آگ لگنے سے پورے ڈبے میں قیامت مچ گئی۔ شور و غل اور افراتفری مچ گئی۔ لوگ ایک دوسرے کو دھکیلتے اور کچلتے ہوئے کھڑکیوں دروازوں کی طرف لپکے۔ سردی اور دھوپ کی وجہ سے زیادہ تر کھڑکیاں دروازے بند تھے جنہیں کھولنے کے لیے لمحوں کو جانوں کا نذرانہ دینا پڑ رہا تھا۔ دروازے تو پھر بھی تھوڑی کوشش اور دھکیل کر کھل گئے مگر کھڑکیاں مشکل اور دیر سے کھلیں۔ جس نے بھی کھولنے کے لیے ہاتھ یا سر باہر نکالا اس کا ہاتھ یا سر دھڑ سے الگ ہو کر باہر ہی رہ گیا۔ جس کسی کو آگ نے ایک بار پکڑ لی وہ دوسروں کے لیے بم بن جاتا مگر اس سے بچنے کا راستہ نہ ملتا۔ دھکے لگنے سے چیخیں مارتے ہوئے لوگ اس کے اوپر آ گرتے اور خود بم بن جاتے۔ بڑے بچے قدموں کے نیچے آ کر کچلے گئے۔ بعض کو ان کی ماؤں نے تب تک اپنے نیچے چھپائے رکھا جب تک وہ خود لاشوں کے پہاڑ کے نیچے آ کر راکھ نہ بن گئیں یا جلتے کی جلتی لکڑی بن کر جلنے نہ لگیں۔ بعض عورتوں نے بچوں کو چلتی گاڑی سے باہر پھینکنے کی کوشش کی مگر شاید ہی کوئی سالم باہر نکلا۔ زیادہ تر بچوں کے ٹکڑے ہی باہر گرے۔ جن لوگوں کو باہر دھکیلا یا پھینکا گیا یا جسموں سے خود چھلانگیں لگائیں ان میں سے بھی بہت کم وہ بچے کیونکہ یہ پہاڑی علاقہ تھا دوسرے گاڑی بہت تیز بھاگ رہی تھی۔ جو گرتا یا کودتا سخت زخمی ہو جاتا۔ بعض گاڑی کی لپیٹ میں آ کر ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتے اور اگر کوئی گاڑی کے نیچے آ کر کٹنے سے بچ بھی جاتا تو وہ زخمی ہو کر وہ کچھ دیر بعد سردی سے اکڑ کر مر جاتا۔ بچوں، عورتوں، بوڑھوں اور کمزوروں میں سے اس کے سوا شاید ہی کوئی زندہ بچا ہو۔ زیادہ تر جل کر راکھ ہو گئے یا دوسروں کی لاشوں کے نیچے دب کر راکھ بن گئے۔ سائے یاد ہے میرا سے رونگٹے کھڑے ہو گئے تھے جب کوئی سخت چیز اس پر گری اور وہ جل کر یا دب کر مرنے سے بچ گیا مگر ناقابل بیان صدمے کی تاب نہ لا کر بے ہوش ہو گیا۔

ہوش آیا تو کچھ دیر کے لیے وہ فیصلہ نہ کر سکا کہ زندہ ہے یا مر چکا اور کسی بیگانی دنیا میں ہے۔ وہ دیکھ سکتا تھا مگر اپنے جسم کے کسی بھی حصے کو حرکت دینے سے قاصر تھا۔ پتہ نہیں جسم تھا بھی یا نہیں؟ کیا پتا اب وہ محض روح کی صورت میں باقی بچا ہو اور اس کا حساب کتاب ہو رہا ہو۔ الاسم پکارنے کراہنے والوں کی سسکیاں سنائی دیں جیسے جہنم کہیں قریب ہی ہو اور گناہ گاروں کو عذاب دیا جا رہا ہو مگر پھر چلتے جہاز کے آدمیوں جیسی آوازیں سنائی دیں۔ وہ ... انگریزی کی باتیں ...

رہے تھے۔ جس کا صاف مطلب تھا وہ مرا نہیں زندہ ہے مگر شاید ہسپتال میں پڑا اور بہت سی نلکیوں اور پٹیوں میں جکڑا ہوا ہے۔ پتا نہیں اس کا جسم کس حالت میں ہے اور اس کا زندہ بچنا خوش نصیبی کی بات ہے یا بد نصیبی کی۔ اسے ہمیشہ سے اپاہجوں کی سی زندگی جینے سے جس میں آدمی دوسروں کا محتاج ہو بہت ڈر لگتا تھا۔ ایسے جینے کو وہ مرنے سے بدتر گردانتا تھا مگر کچھ اندازہ نہیں ہو رہا تھا کہ اس کے کون کون سے اعضا سلامت ہیں اور کون سے کٹ گئے۔

اسے اپنے گھر کے لوگ یاد آئے۔ چھوٹا بیٹا حسن کی شادی کی خوشی دیکھنے کا اسے بہت ارمان تھا مگر اس نے بہن کی خاطر اسے موخر کر دیا تھا۔ اور حسن کے بیاہ کی تاریخ لینے وہ گھر سے نکلا اور حادثے کا شکار ہو گیا تھا اور بیوی جو ہر وقت جھگڑا کرتی اور اسے نیچا دکھانے کی کوشش میں لگی رہتی تھی مگر جب بھی وہ کہیں چلا جاتا تو کھانا پینا تک چھوڑ دیتی۔ اچانک اسے خیال آیا کہ اس کا سر سلامت ہے کیوں کہ وہ سوچ سکتا اور یاد کر سکتا ہے مگر نہ جانے اس کا چہرہ سلامت ہے یا بگڑ چکا؟ بگڑے ہوئے چہرے سے بھی کیا فرق پڑتا ہے۔ ہاتھوں اور پیروں کی سلامتی زیادہ ضروری ہے مگر اسے معلوم تو وہ نہیں پا سکا۔ پھر باتیں کرتے ہوئے وہ دو آوازیں جنہیں پہلے وہ منتشر سمجھ رہا تھا قریب آ گئیں۔ وہ شاید ڈاکٹر تھے اور مختلف زخمیوں کو دیکھتے ہوئے اس کے قریب آ رہے تھے۔ یقیناً ان کی گفتگو سے اندازہ ہو سکے گا کہ اس کی حالت کیسی ہے مگر وہ پولیس کے کسی مریض سے فارغ نہیں ہو پا رہے تھے۔

''اچھا ہوا'' ایک آواز آئی ''زیادہ سیریس مریضوں کو بڑے ہسپتال بھیج دیا گیا ورنہ بہت پرابلم ہو جاتی۔''

''ہاں'' دوسری آواز نے جواب دیا۔ ''یہاں تو اب او نیگیٹو خون کا بھی کمی تھا''

''خون کا انتظام ہو سکتا ہے۔ ابھی صبح کے اخباروں اور ٹیلی ویژن سے ان کے وارثوں اور پبلک کو حادثے کا پتا چل گیا ہوگا تم دیکھنا تب تھوڑی دیر میں یہاں خون کے عطیات دینے والوں کی بھیڑ لگ جائے گی مگر یار عملہ کم پڑ رہا ہے۔''

''سنا ہے دوسرے ہسپتالوں سے کچھ سٹاف بلایا گیا ہے۔ شاید دوپہر تک کچھ لوگ پہنچ جائیں۔''

''یار یہ سمجھ نہیں آ رہا یہ حادثہ ہوا کیسے؟ سب سے عجیب بات یہ ہے کہ ٹرین کی تین بوگیاں جل گئیں اور کارروائی سے پہلے مسافروں کو بچایا بھی نہ جا سکا۔''

''نہیں یہ ڈرائیور کا بیان ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ٹرین کا شور اتنا زیادہ ہوتا ہے کہ دوسر

کوئی شور یا چیخ سنائی نہیں دیتی لیکن گارڈ کا بیان ہے کہ اسے پتہ تو چل گیا تھا مگر وہ جنگل میں گاڑی رکوا کر آگ کو نہیں بجھوا سکتا تھا۔ اس نے جلد سے جلد کسی قریبی اسٹیشن پر پہنچنا ضروری سمجھا"

"ایک مجھی شاید بتا رہا تھا گاڑی کی تیز رفتاری کی وجہ سے آگ پھیلتی چلی گئی"

"رات کے وقت جلتی ہوئی بوگیوں والی گاڑی کا منظر کتنا عجیب اور خوفناک ہوگا"

"یہ بار خوش نصیب ہے اتنے زخموں اور چوٹوں کے باوجود جان بچ گئی"

وہ چونک پڑا۔ وہ اسی کا معائنہ کر رہے تھے یقیناً انہوں نے اسے چھو کر بھی دیکھا ہوگا مگر اسے چھوئے جانے کا بالکل احساس نہیں ہو رہا تھا۔ یہ سوچ کر وہ دہل سا گیا کہ اس کا جسم بے حس ہو چکا ہے۔ کیا پتا بالکل بیکار ہو چکا ہو۔ پھر انہوں نے کسی تیسرے کو جو آواز سے نرس معلوم ہوئی ہدایت کی کہ وہ اس بات کا خاص طور پر خیال رکھے کہ انجکشن کا اثر ختم ہونے اور ہوش میں آنے کے بعد مریض بے چینی کے عالم میں ہاتھ مار کر سانس کی نالی نہ ہٹا دے۔ اسے یہ جان کر تھوڑا سا اطمینان ہوا کہ کم از کم اس کا ایک ہاتھ ضرور موجود تھا

پھر وہ آگے بڑھ گئے مگر اسے ان کی آواز اب بھی سنائی دے رہی تھی۔ ان کی گفتگو سے اسے بہت سی باتوں کا پتا چلا۔ معمولی زخمی ہونے والوں کو مرہم پٹی کر کے فارغ کر دیا گیا تھا۔ مرنے اور شدید زخمی ہونے والوں میں سے جن لوگوں کی شناخت ہو گئی تھی ان کے لواحقین کو اطلاع کر دی گئی تھی۔ بے شناخت لاشوں کو سرد خانے میں رکھوانے کا انتظام ہو رہا تھا اور حکومت کی طرف سے زخمی اور مرنے والوں کے حادثے کا ملال ہو چکا تھا مگر یہ سوچ کر اس کے دل کو دھچکا سا لگا کہ اس معاوضے کی حیثیت ایک اور جا..ری تھی اور یہ کیسا عجیب اتفاق تھا کہ مرنے کے معاوضے کی رقم تنخواہ کے مطالبے کے عین مطابق تھی مگر قسمت نے یہاں بھی اس کا ساتھ نہ دیا تھا۔

اچانک وہ کسی خیال سے چونک پڑا۔ اس نے ٹانگوں کو ہلانے جلانے کی کوشش کی مگر اسے پتا نہ چل سکا وہ ساتھ تھیں یا نہیں۔ اس نے جسم کو حرکت دینے کی کوشش کی مگر وہ اب تک بے حس پڑا تھا۔ تاہم کچھ دیر کی کوشش کے بعد وہ بائیں ہاتھ میں تھوڑی سی جنبش پیدا کرنے اور آکسیجن کی نالی تلاش کرنے میں کامیاب ہو گیا۔

◆◆◆

ستونت سنگھ کا کالا دن

یونس جاوید

گرونانک کا جنم دن ہو، بیساکھی کا میلہ یا رنجیت سنگھ کی برسی پر کوئی جشن، بھارت سے جب بھی سکھ جتھے لاہور پہنچتے ہیں تو ان کے دل وہاں پر مال روڈ، انارکلی، نیلا گنبد یا آس پاس کے علاقے چھانتے ہوئے ہیں۔ یہ علاقے ان کے دل و دماغ کو زیادہ سکون پہنچاتے ہیں یا ان کی زیادہ تر یادیں انہیں علاقوں سے وابستہ ہیں کہ 1947ء میں جاتے سے لاہور اس قدر پھیلاؤ میں تو نہیں، جتنے وہ یاد کرتے۔

اس مرتبہ بھی بیساکھی کے میلے پر آئے سکھوں کا رخ انارکلی اور نیلا گنبد چوک کی طرف زیادہ رہا۔ وہ دن دن بھر چودھری کی ٹولیوں میں گھرے ہو کر حسرت بھری نظروں سے دکانوں کو چھوٹی بلڈنگوں کی کیفیں رکھتے تھے۔ کچھ یاد کرتے تھے۔ وہ جوان بہت ہی کم تھے اور جو تھے وہ اس شہر سے لاپروا۔ وہ بھارت میں پیدا ہوئے ہوں گے ان کی کوئی یاد لاہور سے وابستہ تھی نہ اس تن خطری سڑک سے۔ چنانچہ اب جوان جہان لگ رہے تھے اس بھڑکی بوڑھے سکھوں اور ان کی حرکتوں کو دیکھ رہے تھے حق کہ وہ چاٹ بھی کھا رہے تھے اور چولی کی لسی پیتے ہوئے بھی انہیں کوئی حرج محسوس نہیں ہو رہا۔ اور نہ ہی کسی مسلمان نے انہیں سرو (Serve) کرتے ہوئے کوئی ہچکچاہٹ محسوس کی تھی۔

نیلا گنبد کے دوسرے کنارے پر بالمقابل کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج (یونیورسٹی) کی تاریخی دیوار کے ساتھ قسم قسم کے جوس کھل رہے تھے وہیں ستونت سنگھ نے مالٹے کا جوس نکلوایا اور بچے کھچے سے کالی کی ہنڈی نکال کر اس میں ڈلوایا۔ وہ گھر سے اوپر ہونے کے باوجود صحت مند اور پکی روایت کا پابند تھا۔ جوس پینے کے بعد ستونت سنگھ نے کچھ سوچا اور کہا کہ اس نے ریڑھی والے سے

پوچھا "بھائی جی! اٹھتوں ابی یار، کیسے جا سکتا ہوں؟" ریڑھی والا کھل کر ہنسا بولا۔ "سردار جی مجھ سے لبرٹی کا پوچھو، گلبرگ کا پوچھو، سلام پورہ کا چپہ چپہ پوچھو، اچھرہ کا ہر بازار ہر راہ، کینٹ کی پوچھو کی برکت مارکیٹ، ڈیفنس کی وائی مارکیٹ اور سنگھاں پنڈ کا علاقہ پوچھو۔۔۔ پر ڈبی بازار، کشمیری بازار یا کوئی دروازہ پوچھو۔ جانا کس پیچ تو "کابلیاں کی حویلی" والی گلی میں ہوتا تھا۔ مگر اب سارے رستے شہر سے باہر کے ہیں۔"

اوتار سنگھ کو لگا جیسے اس نے ابی یار کا رستہ پوچھ کر کوئی جرم کیا ہو۔ وہ شرمسار سا بوڑھا ندامت کے پسینے میں شرابور سڑک پار کرنا چاہتا تھا کہ ایک سائیکل سوار سے ٹکرا گیا۔ دونوں گر گئے۔ اوتار سنگھ نے جلدی سے سائیکل سوار کو اٹھایا اور ہاتھ جوڑ کر بولا۔

"واہگورو نے کرم کیا۔ دونوں بچ گئے۔" سائیکل سوار نے زمین پہ بیٹھے بیٹھے کہا "مارنے والے سے بچانے والا بڑا ہے۔" وہ ادھیڑ عمر سے اٹھتی عمر کا تھا۔ وہ ایک ٹانگ سے محروم انور خاں تھا جو کسی کی مدد سے سائیکل پہ سوار ہو جاتا اور ایک ٹانگ سے آدھے "مجھے پیڈل مار کر دن بھر کا کام نمٹا لیتا۔ اوتار سنگھ نے گہری نگاہ سے انور خاں کو دیکھا اور چونک کر بولا۔ "واہگورو کی سونہہ۔ تم انور خان ہو نا؟" انور خاں نے اوتار کو غور سے دیکھا اور ساکت ہو گیا پھر اس کے لبوں سے پھسلا "اوتارا۔ تمہاری نشانی ایسی ہے کہ تمہیں ایک سانس کے لیے بھی نہیں بھول سکا۔" اس نے کٹی ٹانگ کو پھیلا کر اوتار سنگھ کے سامنے کر دیا۔

بوڑھے اوتار سنگھ کا چہرہ زرد ہو گیا۔ اس نے ہاتھ پھیلائے اور گڑگڑا دیا

"میں بڑا گنہگار ہوں تیرا۔ رب سچے دی سونہہ۔ تیری خاطر ہی آیا ہوں۔ میری ایک ٹانگ انگوٹھا تنگ کر کے ناکارہ کر دی تھی۔ اس نے تیری ٹانگ کاٹنے کے ایک دن بعد صاف کر دیا تھا۔ تو پاکستان میں سر اٹھا رہا اور میں اُدھر۔" وہ لنگڑا لنگڑا کر چل کر دکھاتے ہوئے بولا "یہ دیکھ۔" انور خاں کی آنکھوں میں آنسوؤں کے چراغ جلنے لگے۔ عمر کے "تری کے" میں دونوں کے دن گزار ہو چکے تھے مگر انور خاں نے کوشش کے باوجود صرف اتنا کہا۔

"کاش تم مجھے نہ ملتے۔" مدت سے انور خاں کے آنسو گالوں پر ڈھلک آئے تھے

"تم نے دل کے سوئے سمندر میں آگ لگا دی ہے اوتارا۔"

وہ کچھ دیر وہاں کی گلیوں سے ماضی کے جھروکوں سے دور کہیں جھانکتا رہا، پھر لڑکھڑاتا ہوا

"اوئے بے مروت ... تمہارا خاندان تو ہماری زمینوں کی دیکھ بھال کرتا تھا۔ تم ہمارے ہی ٹکڑوں سے پلتے رہے پھر بھی کام کیا۔ پر تم نے یہ کیا کیا؟"

"میرے پاس جواب ہوتا تو معافی کیوں مانگتا؟" اوتار سنگھ نے دونوں ہاتھ جوڑ دیے۔

"اوئے پاکستان بن جانے کے بعد؟" انور خان کی آواز تو اب بلند ہو رہی تھی۔ لوگ جمع ہو کر تماشا دیکھ رہے تھے مگر دونوں کو کسی کی پروا تک نہ تھی۔ "تم گاؤں چھوڑ کر بھی تم کو ہندوستان کے لیے نکلے تھے اور ہم اپنے پاکستان میں رہتے ہوئے تمہارا انتظار کرتے رہے۔ لاہور کی مکمل شدہ منی۔

ذکی کہاں سے غصہ اچھال دیا۔

"پچھتاوے سے ابتدا"

غصہ نکل گیا تو انور خان رو دیے۔ "اوئے میری ماں نے تجھے بھوری بھینس کا دودھ پلا پلا کر جوان کیا تھا۔ تجھے کچھ یاد ہے یا سب بھول گیا؟"

"جو بھی میں آئے کہہ جا ... میں تیرا مجرم ہوں۔" اوتار سنگھ نے پگڑی اتار کر انور خان کے جوتوں پر رکھ دی۔ "تیری معافی سے میری راتوں کی نیند واپس آ جائے گی۔ واہ گورو کے لیے ... رب کے لیے ... بچپن کے لیے ... انہی دنوں کے لیے ... تمہیں واسطہ دیتا ہوں ... اب تو مجھے معاف کر دے۔"

وہ آنسو پونچھنے کے لیے خود سے لڑتے رہے۔ آنسو تھم چکے تو بولا، "پاپا اس میں اندر سے غصہ تو آیا تھا اس نے بات کرنا کے ... کئی برس گزر چکے ہیں۔ راتوں کو اٹھ اٹھ کر تھک چکا ہوں۔ میں ... سو جاتا ہوں۔ دن بھر بیٹھ کے گزار لیتا ہوں۔ کوئی کام نہیں ہوتا۔" ذکی کہاں سے کہا "کیسے ہو کام؟ تیرے بچھڑ جانے کی ... اچھا نہیں چھوڑا تھا۔" اوتار سنگھ نے کرپان نکالی تو وہ شخص ایک ایک قدم یوں پیچھے ہٹ گیا جیسے کسی پر وار ہونے والا ہو مگر اوتار نے کرپان انور کے سامنے پھینک دی۔ "اب معاف کر دے یا اپنی کرپان سے میرا گلا کاٹ دے۔" انور خان پھر نگاہوں سے ... بولا۔

"کاش کاٹ سکتا۔ اس سے تو ابھی تو ایک ہو ... ہوں۔ ... وہ بھی آیا اور ... آواز میں کہا "اوئے ... میرے سامنے ..."

کیسے معصوم بچے کی ننھی جان ہر کردار سے دردناک ہو گئی۔" مگر سیاں کا بوڑھا انور دیر ... تم لوگ جب بھی دیکھو نہ ذمت سے ہوا مست ہی رہے۔ میرے باپ کے ساتھ کیا کیا تھا تم نے؟" انور میاں نے دو مرتبہ پھر سسکارا بھیجتے خود کو بھی کہہ رہا ہو۔ کہنے لگا "میرے میاں جی نے اپنے پیٹ سے خود بجرہ کھینچ لیا تھا اور تیرے جد آور بھائی اجیت سنگھ کے پیٹ میں بھونک کر صفیہ کا بدلہ برابر کر دیا اور اچھا بھی۔ فقط وقت ... ہونا بھی چاہیے۔ دودھ کا دودھ پانی کا پانی۔ میرے سامنے اجیت سنگھ کی آنتیں زمین پر آ گری تھیں پھر وہ وقت سے کل کر تھا اور اسی طرح کئی میں تڑپ تڑپ کر ٹھنڈا ہوا تھا جس طرح میاں جی کی بچی شیق ... جسے تم نے یہ دکھایا تھا۔ مگر میں نے نیب اتیب جزئی ایک ایک منظر دل میں اتار لیا تھا جیسے میرا دل سے تھا ... فلم کا فیتہ تھا"۔ وہ پھر بکا۔ سب لوگ ... مجرم یوں مجمد تھے جیسے مائیکروسکوپ میں منظر دیکھ رہا ہو کسی کی دھوپ میں دیکھ رہا ہو۔ پھر انور زندگی سے ہولی ہوئی گرفتی درد آواز میں کہنے لگا "میں نے صفیہ کے دونوں ڈوک جوڑے کے گرد پھیرے ... پڑھتا رہا کہ شاید وہ اٹھ بیٹھے پر ••
گڑیا کی بے قصور بیٹا جی اس جہان سے رخصت ہو گئی۔" مرتے سانس لینے کو انور رکا تو بولا

"اس کی آنکھوں کا فیروزی پن ابھی تک میری آنکھوں میں نقش ہے ... باٹھ سال گزر جانے کے باوجود ... ابھی تک ... اسی لیے تو ابھی تک برچھیاں چل جاتی ہیں کلیجے پر۔" بڑھا انور خان چپ ... سے رونا چاہتا تھا مگر اس کی چیخ نکل گئی ... اور اس نے چلا کر ادھر کر زور سے پوچھا "تا

میں کیوں تجھے معاف کروں۔ ... کس لیے؟ بول نا؟"

نوتا کر معافی ... اوتار سنگھ ہاتھ کر کھڑا ہو گیا اور بولا "ہاتھ پکڑ ....." اس نے ننگی کرپان انور کے ہاتھ میں دینے کی کوشش کی

لے ... کر دے حساب ... میری بھی لے لے ... کلیجہ بھی ٹھنڈا کر لے بہن اور باپ کا بدلہ بھی نہیں ..... اپنا بدلہ بھی ....."

دونوں چپ رہے ... مجرم کے بوجھ سے پر سا ... جرم کیا تھا اور نگاہوں میں سوال اٹھ رہی تھی۔ پھر دیر بعد ہمت کر کے اوتار سنگھ بولا "پاگل ہے ... اٹھ کے اپنا اور میرا کلیجہ ٹھنڈا کر دے ... یہ موقع پھر نہ ملے گا ... دس مرتبہ ننکانے آیا ہوں، چھ مرتبہ بیساکھی کے میلے پر۔ تلاش تیری تھی سوائے تیری تلاش کے ... لاہور کا ایک ور وار دیکھ نہیں دیکھا۔ شاید مجھے تلاش اسی وقت کی تھی

جو آج ملا ہے.....اٹھو شاد رہے۔"

مجمع مداری کے تماشے کو چھوڑ کر جانے والا نہ تھا۔ یہاں تو زندہ تھیٹر ہو رہا تھا..... ہر شخص دم بخود، تجسس کی دبیز چادر میں لپٹا ٹھہرا تھا۔ نگاہیں، پردہ اٹھنے کی منتظر تھیں۔ بچے بوڑھے سب سانس روکے بیٹھے تھے۔ کوئی اپنے پاؤں کی مٹی چھوڑنے کو تیار نہ تھا۔ کئی پل گزر گئے۔ کوئی حرکت ہوئی نہ ہلچل بھی۔ حالانکہ دونوں ٹوٹ چکے تھے اور اسی باعث دونوں پر پہلے ہچکی طاری ہوئی اور پھر وہ پھوٹ کر رونے لگے۔ شروع میں علیحدہ علیحدہ۔ پھر قریب ہو کر اور اس کے بعد گلے مل کر اور آخر میں لپٹ لپٹ کر۔ ہجوم میں، کتنوں نے اپنی نم آنکھوں کو ہتھیلیوں سے صاف کرنا شروع کر دیا۔ سب ہی کسی نہ کسی طرح سے داغ دار تھے۔ کون تھا جو دکھی نہ تھا۔ سب ہی سسکنے اور اپنے دکھوں پہ رونے لگے اور اس طرح کھل کر کہ ہچکیاں بندھ گئیں۔ شام آنے لگی۔ اوتار سنگھ نے ڈھیلی پگڑی کو ایک مرتبہ پھر اتارا اور انور خان کے آگے اس کے پاؤں پر رکھ دیا۔ پر اس مرتبہ مضبوطی سے انور کا پاؤں بھی دبوچ لیا اور بولا "معاف کر دو۔ قتل اس کے بغیر تم جا نہیں سکو گے۔"

"کیوں، کروں تو؟" انور خان نے پاؤں جھٹکے سے چھڑا لیا تھا۔ "تو پھر میرے قصے پر عمل ہوگا" اوتار سنگھ پھر دھاڑا، پھر کرپان اٹھا کر بولا "ایک وار سے تجھے ختم کروں گا دوسرے سے خود کو بول منظور ہے میرا فیصلہ؟" اوتار کی آواز میں کڑاپن تھا۔

کئی ساعت گزر گئے۔ ہجوم، اہتمام اور قصے کا چھتر سروں پر تانے تھا۔ سب کے پاؤں سن سن کے ہو کر زمین میں گڑے تھے۔ سب جیسے بت ہوں۔ پھر انور خان نے اشکوں کی دھار کو چہرے سے صاف کیا۔ اوتار سنگھ کی مٹھی میں لرزتی ہوئی پگڑی اٹھائی اور مشکل سے اونچا ہو کر اس کے سر پر جما دی۔ دونوں کی دھاڑیں کیا اٹھیں کہ مجمع بھی ایک دوسرے سے لپٹ لپٹ کر رو کر ہلکا ہوا اور بکھرنے لگا

"پھر سے اسی سال کے بڈھوں اور نوجوانوں نے دیکھا کہ ان کے ملال دور چھٹتا رہے کہرا رہا تھا جو بناوٹ اور کھوٹ سے پاک تھا۔

جب سارے لوگ بستی ہوئی بھیڑ میں جذب ہو گئے تو اوتار سنگھ کہنے لگا "رات ہو رہی ہے..... مجھے کیمپ پہنچنا چاہیے۔"

"وہ کون ہے تجھے اڑیکنے والا؟" انور خاں نے اسے بیٹھے رہنے کو اشارہ کیا۔

"اڑیکنے والا؟" مسکرا کر دینا سنگھ کہنے لگا "اڑیکنے والا ہی نہیں، پیار کرنے والا، میرے ساتھ عشق کرنے والا۔ مجھ سے محبت کرنے اور لڑنے والا..... سارے رشتے دل بہار سنگھ میں جڑ گئے ہیں۔ اسی کو ساتھ لایا ہوں۔

"ہیں؟ سچ؟؟ کلم کل ہی بازاروں میں گھوم رہے تھے اُسے کہاں چھوڑ آیا ہے تو؟"

انور خاں نے اسے گھور کے دیکھا۔

"وہ بھی گھوم رہا ہو گا کہیں ... بڑا پیارا نے والا ہے ... پی ایس سی انجینئرنگ کر کے وہ انجینئر لگ گیا ہے دلی میں۔"

"ذرا نے مد... مجھ سے ابھی تک نہ ملایا۔"

"خود کہاں ملا ہوں تجھے بھی تک؟" "چلو اٹھو چلیے"

انور حیرت سے تکنے لگا "ڈبل بار رنگیں ہے گا میرے ساتھ؟"

"بچپن سے اٹھو دل کا دیوانہ ہے میرے پاس۔ ڈپی بار ارکی، سب جگہ جاؤں گا ... ہے مجھے ... اُس بازار میں ملنے کا خیال ستا رہا ہے ... مجھے تلاش اسی کی ہو رہی ہو ... ہاں سچ ... میرے بغیر اس کا گزارا نہیں ہوتا ... واہگورو جی نے پتہ نہیں کس نیکی کا بدلہ دیا ہے اس دنیا میں۔"

"اچھا سن کل اسی جگہ نہیں ملنا" انور نے سمجھایا "بلکہ ملاقات ہو گی موہاری دروازے ملاں حسین حلوائی کی دکان کے بالکل سامنے جہاں ہم سب بیٹھا کرتے تھے۔ کبھی ... پورے دو سے سن لیا نا؟"

"آ ہو" دینا سنگھ نے ... سر اثبات میں ہلایا اور دونوں ہاتھ جوڑ کے بولا "ست سری اکال" "ست خیراں ... باقی کل گدارو"

دونوں بچھڑتے ہوئے خوش بھی تھے سوگوار بھی ... جب تک دینا سنگھ نظروں سے اوجھل نہ ہو گیا انور خاں سے آنکھ نہ جھپکی ... جونہی وہ موڑ مڑا تو انور نے آنکھوں پر دونوں ہاتھ رکھ دیے۔

دوسرے دن وہی دھوپ وہی شہر ویسے ہی لوگ..... مگر اس دن کا روپ ہی انوکھا تھا۔ ستھرا اجلا اور پیارا سا۔ انور خاں نئے کپڑے پہن کر سنگل کر اشکا چمکا کے آیا تھا اور پچھے کیکر پر بیٹھا تھا۔

پھر دیا ... "لاٹری لگوا لو ست۔"

"اس نے نعرہ ہی یہ لگا دیا تھا کہ ... مسلمانوں کا کام منٹوں میں ہو گیا۔"

انور خان نے ٹکڑا لگایا "اس ایک نعرے نے کام خراب کر دیا تھا"

دل بہار جلدی سے بولا

"جب تک ہے یہ کرپان
نہیں بنے گا پاکستان

یہی چال تھا نا جی؟"

"بالکل درست امداد ہے تمہارا۔ اس نعرے نے شام سے پہلے پہلے خون خرابا شروع کر دیا۔ بلوے ہونے لگے۔ کرپانیں چلنے لگیں، چھرے گھونپے جانے لگے ... سیتا رام سنگھ اور اس کے چال چلنے والے جیت گئے۔ ہر طرف ماتم ہونے لگا، انسان درندے بن گئے۔" انور خان رو رہا تھا۔ اس نے دونوں ہاتھوں سے چہرہ تھام لیا۔

"تاؤ جی، انگریزوں کی چال تو دیکھو" اور انور خان کی طرف دیکھ کر دل بہار کہنے لگا جیسے فریاد کی "... کسی قوم انگریز جیسی تو نے اس دھرتی پر۔ چھڑی گوری ... بیچ سے ... انہوں نے فیصلہ دے دیا کہ سکھ حضرات کرپان ہاتھ میں لے کر آ جا سکتے ہیں تو یہاں کی مذہبی ضرورت ہے۔" پھر اس نے انور خان کو سمجھنے کا موقع دیے بغیر کہا "خود صاحب ایک انچ کی گلے میں ڈالتے ہیں، مگر سکھوں کے لیے کرپان پوری چھتیس انچ کی پاس کر دی ... لوہا بہت تھا نا جی کی بچت کرتا ہوں میں بھائی جی ہے۔ کیا میں غلط ہوں؟"

"میں کب کہتا ہوں تو جھوٹا ہے۔" اوتار نے جلدی سے بول دیا

"ٹھیک کہا تم نے" انور خان نے بھی تائید کی "پوری صدی لہو لہو ہو گئی ... آگ بڑی ہجرت دیکھی کسی نے ... اتنا خون خرابہ کھیتوں میں بہا ... عورتوں کے ساتھ درندگی ہوئی، توبہ توبہ۔" انور خان کا گلا یوں رندھ گیا جیسے اسے سب یاد آ گیا ہو ... ان گنہگار آنکھوں سے کیا کیا منظر نہیں دیکھا، بتا نہیں سکتا۔"

اوتار نے جلدی سے کہا "چھوڑو چھوڑو ... یہ باتیں اب مت کرو"

چھوڑ دیا... "لڑکا کو لعنت۔"

"اس نے نعرہ تو یہ لگا دیا تھا کہ... مسلمانوں کا کام منٹوں میں ہو گیا۔"

انور خاں نے ٹکڑا لگایا "اس ایک نعرے نے کام خراب کر دیا تھا"

دل بہار جلدی سے بولا

"جب تک ہے یہ کرپان
نہیں بنے گا پاکستان

یہی چال تھا نا جی؟"

"بالکل۔ درست اندازہ ہے تمہارا۔ اس نعرے نے شام سے پہلے پہلے خون خرابا شروع کر دیا۔ بلوے تک چلنے لگیں، کرپانیں چلنے لگیں، چھرے گھونپے جانے لگے۔ بس تارا سنگھ اور اس کے چال چلنے والے جیت گئے۔ ہر پل رات گزرے گی، انسان درندے بن گئے۔" انور خاں رو رہا تھا۔ اس نے دونوں بھینچے ہاتھوں کو دونوں ہاتھوں سے تھام لیا۔

"تا وہی انگریزوں کی چال تو دیکھو" اور سلمان کی طرف دیکھ کر دل بہار نے جیسے فریاد کی "دنیا کی کسی قوم انگریز جیسی تو نے اس دھرتی پر۔ چھری کوری... سے کان انہوں نے فیصلہ دے دیا کہ سکھ حضرات کرپان ہاتھ میں لے کر آ جا سکتے ہیں۔ یہ ان کی مذہبی ضرورت ہے۔" پھر اس نے انور خاں کو کچھ کہنے کا موقع دیے بغیر کہا "خود صاحب ایک انچ کی سگے جیب میں ڈالتے ہیں، مگر سکھوں کے لیے کرپان پوری چھتیس انچ کی پاس کر دی... لوہا بہت تھا تا جی کی بحث کرتا ہوں مگر بھائی یہی ہے۔ کیا میں غلط ہوں؟"

"میں کب کہتا ہوں تو جھوٹا ہے" اوتار نے جلدی سے بول دیا

"ٹھیک کہا تم نے" انور خاں نے بھی تائید کی "پوری صدی لہو لہو ہو گئی۔ آگ بڑی ہجرت دیکھی کسی نے۔ اتنا خون خرابہ کھیتوں میں بہا۔ عورتوں کے ساتھ درندگی ہوئی، توبہ توبہ۔" انور خاں کا گلا یوں رندھ گیا جیسے اسے سب یاد آ گیا ہو۔ "ان گنہگار آنکھوں سے کیا کیا منظر نہیں دیکھا، بتا نہیں سکتا۔"

اوتار نے جلدی سے کہا "چھوڑو چھوڑو... یہ باتیں اب مت کرو۔"

"کیوں مدد کریں بھائیا جی" دل بہار کڑک کر بولا "یہی باتیں کرنے تو میں آیا ہوں یہاں ماسٹر آپ بھی سنو" ترک کر اس سے حساب لگا۔

"زیادہ کس کا خون بہا؟" "کون مرے؟ کون زندہ جلائے گئے؟

سکھ۔ یا مسلم جنہیں وہ "ملیچھ" کہتے تھے۔ ترک کر اس نے کہا" انگلی دینے والوں کا کیا بگڑا۔ ہوا بگڑا کیسے؟

کافی دیر کی خاموشی کے بعد اوتار سنگھ نے کھنکار کر ادا کرتے ہوئے ... میں کہا "ماسٹر تارا سنگھ نے معافی بھی تو مانگ لی تھی ... دے۔"

"پاپا جی" دل بہار سنگھ کو جیسے غصہ آگیا تھا وہ بھی اور تیز آواز میں کہنے لگا۔

"ہزاروں معصوم بچے ماں کے سامنے اچھال کر نیزوں میں پرو دیے گئے۔ ہزاروں حاملہ عورتوں کے پیٹ چاک کر کے شیطان سے رقص کیا۔ شراب کی بوتلیں ... پر ڈال دی بھرا گ... "ترک کر اس سے خود کو جمع کیا۔ "لاکھوں معصوم عورتیں کنویں میں کود گئیں یا کر پاپیوں کے آگے ریوڑ بن گئیں۔ کنواریوں کی کوکھ میں حرامی بچے بھر دیے ... امن سکون اور ... دینے والے بچوں، جھونپڑوں، مکانوں، باغوں اور کتابوں کو جلا کر راکھ کرنے کے بعد ماسٹر تارا سنگھ بری ہو سکتا ہے؟ کیوں بھائیا جی کیوں تارا جی؟ ہو سکتا ہے بری؟" وہ نفی میں سر ہلاتا رہا پھر بولا۔ "نو گھوروں کا ... کرو تو بری نہیں ہو سکتا کبھی نہیں ہو سکتا۔"

میں تیرے جذبات پر حالانکہ نہیں ہوں پتر، غلطی ہندو بھی شری کرتا ہے۔

دل بہار چیخ کر بولا "غلطی" اتنا چھوٹا لفظ ہے بھائیا جی کہ مجھے بھی بڑا شرم آتا ہے؟

اس کے بعد ماسٹر تارا سنگھ نے معافی مانگ کے دربار صاحب کے جھوٹے برتن صاف کیے چالیس دن۔ لوگوں کے جوتے سنبھالے اور پاک صاف ہو گیا؟ یہ انصاف ہے؟؟ یہ جسٹس ہے؟"

الور اور اوتار سنگھ نفی میں سر ہلاتے رہے تو دل بہار سنگھ نے تسلسل جاری رکھا اور بولا "چالیس دن برتن دھونے سے پوری ہو جاتی ... کے ٹکڑے تو صاف نہ ہو سکتے بھائیا نہ ہو سکیں گے کبھی"

"ورنہ ... چھوڑے ختم نہ ہو جاتے پتر۔ تو سچا ہے" اوتار نے اس کی تائید کی۔ ...

مرتبا اور اس قدر مکمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر خوشی سی آ گئی۔

'سچ ہے" تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "اشوک ٹ پر سعد ترقی۔" دل بہار سنگھ نے خود کو یکجا کرتے ہوئے ٹوک بات کی بولا "سب سکھ اور سور جیسے جائیں تو صورت ہی ایسی روک سکی ہے وہ قدرت جیسی جیسا اچھا رواج ہے۔"

اوتار سنگھ نے اس بات کی تردید انور حسان نے محسوس کی جلدی سے بولا "بس بس سکھ بچے کا خیال ہی کرتے"

دل بہار سنگھ تو چپ رہے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا "تحقیق کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کہا دونوں کی "Truth is Truth"

"تم نے کتابوں پر حساب جو رکھا ہے کیا آپ نے چہرے سامنے اور ہے۔"

اس ملک نے اور حسین ہے جب سچ ان دونوں قصوں کے اندر جانے کچھ بچے ہیں۔"

اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں بھی وقت ہے اس بات اور پھر گر کے رہے گا۔ یہ خود بولا اس نے خود ہی 1947 کر کے قصے میں پال بھی ڈرے ہیں کرائے کچھ دیر وہ ہی کتابیں پڑھ گئی ہیں۔

'تاریخ میری نسل اور میرے بچوں کی، جب گزرا اور ہاتھ کل سے سب تب بولا ماحول تو پہلی بے انصافی ہے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ سو سال کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر اس تھیوری کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔" اور پھر چپ ہو کر وہ بولے کہا "تاریخ کا لکھنا بڑی مشکل بات ہے کہ کیا خیال ہے؟"

'میں تو ایک بات جانتا ہوں، وہ' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرا حرام ہے کر دیا گیا کہ ، بدصورت اور گندی 1945، تک اس وقت بھی تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سارا ہو گیا" وہی شہر پھر سے لگا سو دو پہنچ گئے۔ دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا "دو سال بعد بھی کس درندگی جس کو ظلم سے بھی بچا کر دنیا کو کالا کیا اور خوبصورت کر دیا" میں سوچتا ہوں تو میرے دو ٹکڑے ہوئے لگتے ہیں۔ دو حصوں میں گزر کرتا ہوں بدصورت ترین لوگوں نے اچھی کی دنیا کو بدی کے

مرجھا اور اس قدر گھل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر رونق سی آ گئی۔

'سچ ہے' نانیوں کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "دستور؟"
پوسف زئی۔" دل بہار سنگھ نے خود کو بچا کر کے دو ٹوک بات کی بولا "سب سکھ اور مسلمان
جائیں تو صورت ہی الگ ہو گئی ہے۔ وہ صد فیصدی حیا اچھی اچھی ہے۔"

اوتار سنگھ نے، وہ اس بات کی تہ تک پہنچ کر اور محسوس کی جلدی سے بولا "میں
بس سکھ بچے کا خیال ہی کرتے۔"

دل بہار سنگھ چپ رہے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور
بولا "تسلیم کرتا ہوں سب بزرگوں کی پر کہا دوں گا "Truth is Truth"
"تم نے لکھیوں پر حساب جو دیا ہے کیا آپ نے چہرے پر ادب لوٹ آئے ہیں۔
اس گلے نے اور حسین ہے آپ پر ان دو قصوں کے اندر عاجز بچھڑ گئے ہیں"
اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں مجرم ہوتی ہیں بات اور پھر گڑ کے
مارے ملتا ہے۔ بے خود ہو کر ان سے عدول 1947 کر کے قصے میں پانی بھی گر رہے ہیں مگر اسے کچھ زیادہ
ہی کتابیں بڑھ گئی ہیں۔

'تاریخ میری نسل اور میرے بچوں کی، جب گزر کر رہا تھا کسی سے، تب بول
ماسٹر جی پوچھو لی ہے اتفاق سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ستر سالوں کے اخبار
سامنے رکھ کے، پھر اس میٹر کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں "وہ بھی پھر چپ ہو گئے اور نے کہا
"تاریخ کا علم تو بڑی مشکل بات ہے کا کے۔ کیا خیال ہے؟"

میں تو ایک بات جانتا ہوں، وہ' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا۔ اور یہ میرا
دھرم ہے کہ دنیا گئی کی، بدصورت اور گندی 1945، کی اس وقت بھی تھی جب ناگاساکی اور
ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو شہروں میں سوا ہو گیا" دل بہار سنگھ نے لمبا ساس لیا اور کہے گا "دو سال بعد کسی اور میں جس ظلم میں پہلے ہیں
اور ظلم سے بھی مچایا کہ دنیا کو کالا جا اور بھونگ کر دیا۔ میں سوچتا ہوں تو میرے ہاتھ کھڑے
ہونے لگتے ہیں۔ دیکھو، بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرتبہ اور اس قدر مکمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر رونق سی آ گئی۔

"سچ ہے" تاریخ کی طاقت سے ڈر ہے، سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "بشرطیکہ پرستش نہ ہو۔" دل بہار سنگھ نے خود کو ٹھیک کر کے دو ٹوک بات کی، بولا "سب سکھ اور [illegible] ہو جائیں تو صورت ہی اپنی دوگنی ہے [illegible] وہ قدر ہے جیسا اچھا ہی اچھا ہے۔"

اوتار سنگھ سے [illegible] وہ اس بات کی گہرائی محسوس کر رہا تھا، جلدی سے بولا "بس بس [illegible] سکھ ہو ہی کا خیال ہی کرے۔"

دل بہار سنگھ [illegible] چپ رہے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا "تسلیم کرتا ہوں سب بزرگوں کی [illegible] پر کہا ہوں کہ "Truth is Truth"

"تم نے لکھیں جو کتاب [illegible] کیا آپ نے بھی [illegible] "

"اس کتاب کے اندر [illegible] کے اندر بھاری [illegible] ہیں"

اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں بھی [illegible] بات [illegible] اور پھر [illegible] کے [illegible] ہے [illegible] کی [illegible] میں پالی گئی [illegible] کی کتابیں [illegible] گئی ہیں۔"

"تاریخ میری نسل اور میرے بچوں کی، جب تک زندہ ہو گی [illegible] تب [illegible] بے انصافی ہے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں [illegible] سکھ ساتھیوں کے اجداد سامنے رکھ دے [illegible] کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں" [illegible] وہ چپ ہو تو [illegible] نے کہا "تاریخ کا انصاف بڑی مشکل بات ہے [illegible] کیا خیال ہے؟"

"میں تو [illegible] جانتا ہوں [illegible]" دل بہار سنگھ [illegible] بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرا [illegible] 1945 [illegible] جب [illegible] سال اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ [illegible] دل بہار سنگھ نے [illegible] سانس لیا اور کہنے لگا "[illegible] سال بعد [illegible] اور ظلم سے [illegible] کی دنیا کو کالا [illegible] "میں سوچتا ہوں [illegible] تھے کھڑے ہوئے تھے [illegible] بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

مرجھا اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر رونق سی آ گئی۔

"سچ ہے" تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "ہم تو زندہ پرست تھے۔" دل بہار سنگھ نے خود کو کچھ ادھر لے جا کر کوئی بات کی بولا "سب کچھ اور سو ... چھوڑ جائیں تو سوچ ہی ابھی روک سکتی ہے ... وہ شدت بیچارگی جیسا اچھا داس اچھا ہے۔"

اوتار سنگھ نے ... وہ اس بات کی گہرائی میں ... محسوس کی جلدی سے بولا "بس بس بس ... مجھے بچے کا خیال ہی کر لے"

دل بہار ... خاموش رہے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا "تسلیم کرتا ہوں سب بڑے بزرگوں کی ... پر کہا کرتے تھے کہ "Truth is Truth"

"تم نے لکھیں ... حساب ... کیا آپ نے ... سامنے لائے ہیں

اس کلمے نے اندر جس ... پوری دستوں کے اندر بھائی ... پڑھ چکے ہیں"

اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں بھی وہی ہیں ... اور پھر کچھ کے ... سے ... ایسا بھی ... خود ... ان کے ... کی کچھ حصے میں ... بھی ... ہیں ... پھر وہ ... کی کتابیں پڑھ گئی ہیں۔

"تاریخ ... میری نسل اور میرے ... جب گزر کر ... اب بول ... پر ... بے انصافی ہے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ ... سالوں کے اخبار سامنے رکھے ... شہادت دیتی ہیں" ... جب ... نے کہا "تاریخ کا ... بڑی مشکل بات ہے ... کیا خیال ہے؟"

"میں تو ... بات جانتا ہوں ... دل بہار سنگھ ... بے تکلف ہو کر بولا "... ہم ... دے دیا گئی ... بدصورت اور گندی 1945 ... اس وقت بھی ... تھی جب ... سال اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ ... میں ... دنیا شہر ... مگر ... پیدا ... دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہا "... سال بعد بھی ... جس ... اور ظلم سے ... دنیا ... کر دیا ... میں سوچتا ہوں ... ہوئے لگتے ہیں۔ ... بدصورت ترین لوگوں نے ابھی بھی دنیا ... کے

مرتبہ اور اس قدر کھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

"سچ ہے" تائید کی خاطر سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "دشمن تو
پرستش نہ تھا۔" دل بہار سنگھ نے خود کو کچھ روکتے ہوئے بات کو کہی بولا "سب، سکھ اور سور جوڑ
جائیں تو صورت ہی ایسی روک سکتی ہے وہ تو حدیث جیسا اچھا راز اچھا ہے۔"

اوتار سنگھ نے ... وہ اس بات کی تہہ تک نوجوان نے محسوس کی جلدی سے بولا "میں
میں کسی سکھ بھی بچے کا خیال ہی کرے"

دل بہار سنگھ ... ہو کر ... اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور
بولا "تسلیم کرتا ہوں سب بزرگوں کی ... پر کہا رہوں گا کہ "Truth is Truth"

"تم نے لکھوں پر حساب ... کیا آپ ... سامنے آ رہے ہیں۔

اس کلیے کے اندر ... کے اندر ... بچے ہیں"
اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں بھی ... ہیں بات ... اور پھر ... کے
... بتا ... ہی ... کہ کچھ قصے میں ... بھی ... ہیں ... کچھ ... ہو
گی کتابیں ... ہیں۔

"تاریخی ... میری نسل اور میرے بچوں کی، جب ... سے ... تب ... بول
... ہے انصاف ہے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں ... سالوں کے اخبار
سامنے رکھے ... کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں" ... ہاتھ ... نے کہا
"تاریخ کا ... بڑی مشکل بات ہے کہ ... کیا خیال ہے؟"

"میں تو ... بات جانتا ہوں ... دل بہار سنگھ ... بے تکلف ہو کر بولا "اور ... میرے
... کر دیا گئی کہ ... صورت اور ... 1945 ... اس وقت بھی ... تھی جب ... سالی اور
ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ ... میں ... ہو گئے ... شہر ... مگر ...
... دل بہار سنگھ نے ... سانس لیا اور کہا "دو سال بعد ... جس کو ... ہیں
اور ظلم سے ... کی دنیا کو ... کر دیا "میں سوچتا ہوں تو ... کھڑے
ہوتے ہیں ... ہوں ... لوگوں نے ... دنیا ... کے

مرجھا اور اس قدر گھل کر دل بہار سنگھ کے چہرے پر رونق سی آ گئی۔

"سچ ہے" تائید کی خاطر سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "ہندو، مسلم، سکھ تو" دل بہار سنگھ نے خود کو کچھ روکتے ہوئے بات کی بولا "سب، سکھ اور مسلمان ہو جائیں تو صورت ہی اتنی روک سکی ہے ... ہو، فیصد یعنی جیسا چاہو اس کا یہ ہے۔"

اوتار سنگھ نے ... وہ اس بات کی گہرائی اور دل میں محسوس کی جلدی سے بولا "میں کس ... سکھ بچے کا خیال ہی کرتے"

دل بہار سنگھ چونک کر چپ رہے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا "تسلیم کرتا ہوں سب بزرگوں کی ... پر کہا دوں گا "Truth is Truth"

"ہم نے لکھوں پر حساب جو دفعہ سے کیا آپ نے ہر جگہ سامنے لا دیے ہیں۔"

اس گلے سے اور حسین ہے سب ... دونوں قسموں کے اندر جا کر بچھڑ جاتے ہیں"

اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں بھروسے کی بات ... اور پھر گرتے ہوئے گفتار ہے۔ یہ خود ہمارا اس نے خود ہی ... کیا کچھ لکھے میں بال بھی اور ہے ہیں کہ رائے کچھ زیادہ ہی کتابیں پڑھ گئی ہیں۔

"تاریخ میری نسل اور میرے بچوں کی ہے، جب گزر کر دو ہاتھ کل سے سب ہو گئے تب بولا اخبار تو ایک ہی کہانی ہے انصاف سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ سنگھ صاحبوں کے اخبار سامنے رکھے، پھر اس سے ہیں کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں" ادھر پھر چپ ہو گئے اور پھر کہا "تاریخ کا لفظ تو بڑی مشکل بات ہے ... کیا خیال ہے؟"

"میں تو ایک بات جانتا ہوں، وہ" دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرے حرم ہے کر دیا گئی کہ بد صورت اور گندی 1945 میں اس وقت بھی ہو گئی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹ میں سواہ ہو گئے دو شہر، پہلے ... تک" دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہا "دو سال بعد بھی جس درندگی، جس لوٹ مار اور ظلم سے ہم بچے، اس دنیا کو کالا ... کر دیا" "میں سوچتا ہوں تو میرے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں ... بد صورت ترین لوگوں نے ابھی بھی دنیا کو بدی کے

مرتبا اور اس قدر مکمل کر کے دل بہار سنگھ کے چہرے پر خوشی سی آ گئی۔

"سچ ہے" تاریخ کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "ہندو اور [illegible] پرستار تھے۔" دل بہار سنگھ نے خود کو کچھ لمحے روک کر بات کی بولا "سب سکھ اور [illegible] ہو جائیں تو صورت ہی الگ ہو گئی ہے [illegible] وہ تو ہندوستان جیسا اچھا [illegible] ہے۔"

اوتار سنگھ نے [illegible] اس بات کی تائید [illegible] نے محسوس کی جلدی سے بولا "میں [illegible] سکھ بھی [illegible] کا خیال ہی کرتے"

دل بہار سنگھ خاموش رہے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا "[illegible] تسلیم کرتا ہوں سب بزرگوں کی [illegible] پر کہا "Truth is Truth"

"تم نے لکھیں جو کتابیں [illegible] کیا آپ نے [illegible] اور [illegible]

اس کلچر کے اندر [illegible] دونوں قوموں کے اندر [illegible] رچے ہیں"

اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں بھی [illegible] بات [illegible] اور پھر [illegible] کے [illegible] ہوتا ہے [illegible] کچھ حصے [illegible] ہیں [illegible] کی کتابیں پڑھ لی ہیں۔

"تاریخ [illegible] میری نسل اور میرے [illegible] جب [illegible] باہر نکل [illegible] تب [illegible] مشرقی پنجاب [illegible] ہے [illegible] اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ [illegible] سامنے [illegible] کتابیں [illegible] شہادت دیتی ہیں" [illegible] نے کہا

"تاریخ کا انصاف بہت ہی مشکل بات ہے [illegible] کیا خیال ہے؟"

"میں تو ایک بات جانتا ہوں [illegible]" دل بہار سنگھ [illegible] بے تکلف ہو کر بولا "اور [illegible] 1945 [illegible] اس وقت بھی [illegible] جب [illegible] اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ [illegible] دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہا "[illegible] سال بعد [illegible] اور ظلم سے [illegible] میں سوچتا ہوں [illegible] ہوتے [illegible] لوگوں نے ابھی بھی دنیا کی [illegible]

مرجھا ہوا اس قدر کھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر روشنی سی آ گئی۔

'سچ ہے' ہائیڈ کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ ''ہنتر؟ پر سعد ترقی۔'' دل بہار سنگھ نے خود کو کچھ سنبھالتے ہوئے وہ توک بات کی بولا ''سب، سکھ اور مسلم [illegible] جائیں تو سوچ ہی انہیں روک سکتی ہے [illegible] وہ قدرتی جیسا اچھا انسان ہے۔''

اوتار سنگھ سے [illegible] وہ اس بات کی گہرائی تک پہنچ گئے اور ان کے محسوس کی جلدی سے بولا ''میں [illegible] سکھ [illegible] بچے کا خیال ہی کرے۔''

دل بہار سنگھ [illegible] چپ رہے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا ''تسلیم کرتا ہوں سب بزرگوں کی [illegible] پر کہا دوں گا "Truth is Truth"

''تم نے لکھیں پنجاب [illegible] دیکھا آپ نے چہرے [illegible] اوٹے ہیں

اس گلے سے اندر جس ہے [illegible] دونوں قصبوں کے اندر [illegible] بچھڑے ہیں''

اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا ''کتابیں بھر دیتا ہے بات [illegible] اور پھر گزرے ہوئے وقت کا [illegible] 1947 کے [illegible] بہت کچھ یاد [illegible] کی کتابیں پڑھ گئی ہیں۔

'تاریخی [illegible] میری نسل اور میرے بچوں کی، جب گزر اور ہاتھ سے [illegible] تب بول مشرقی پنجاب [illegible] بے انصافی سے [illegible] اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ سکھ بھائیوں کے اخبار سامنے رکھے [illegible] پھر اس میں [illegible] کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں'' اوتار سنگھ پھر چپ ہو گئے اور نے کہا ''تاریخ کا لفظ [illegible] بڑی مشکل بات ہے [illegible] کیا خیال ہے؟''

'میں تو ایک بات جانتا ہوں [illegible]' دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا ''اور یہ میرا دھرم ہے کہ دنیا کی [illegible] بدصورت اور گندی 1945 میں اس وقت بھی تھی جب ناگاساکی اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں [illegible] ہو گیا [illegible] شہر [illegible] مگر [illegible] پیو [illegible] دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا ''دو سال بعد بھی حسن اور [illegible] جس کو [illegible] اور ظلم سے [illegible] دنیا کو کالا [illegible] کر دیا۔ میں سوچتا ہوں تو میرے [illegible] کھڑے ہو جاتے ہیں۔ [illegible] بدصورت ترین لوگوں نے ابھی بھی دنیا کو [illegible] کے

مرتبا اور اس قدر کھل کر دل بہار سنگھ کے چہرے پر رونق سی آ گئی۔

"سچ ہے" تائید کی طاقت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "ہندو پرست تو تھے۔" دل بہار سنگھ نے خود کو نیچا کرتے ہوئے دوٹوک بات کہی بولا "سب سکھ اور مسلمان جوڑ جائیں تو صورت ہی الٹی ہو سکتی ہے [illegible] جیسا اچھا اسی اچھا ہے۔"

اوتار سنگھ نے [illegible] اس بات کی تائید انور حسن نے محسوس کی جلدی سے بولا "میں [illegible] سکھ بھائیوں کا خیال ہی کرتے"

دل بہار سنگھ نے [illegible] اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا "تصدیق کرتا ہوں سب بزرگوں کی [illegible] "Truth is Truth"

"تم نے لکھیں [illegible] حساب [illegible] کیا آپ [illegible] چہرے [illegible] ہے"

اس کلچے کے اندر [illegible] ہے [illegible] دونوں قصبوں کے اندر [illegible] پہلے ہی ہیں"

اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں بھی وقت ہے [illegible] اور پھر [illegible] کے [illegible] ہے [illegible] اس نے عدلیہ [illegible] کی کھلی [illegible] بائبل بھی [illegible] ہیں مگر [illegible] کی کتابیں بند کی ہیں۔

"تاریخ میری نسل اور میرے بچوں کی، جب تک زندہ ہوں [illegible] تب تک مشرقی پنجاب [illegible] بے انصافی ہے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ [illegible] سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر [illegible] کی کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں۔" انور حسن [illegible] نے کہا "تاریخ کا انصاف بڑی مشکل بات ہے [illegible] کیا خیال ہے؟"

"میں تو ایک بات جانتا ہوں [illegible]" دل بہار سنگھ [illegible] بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرا دھرم ہے [illegible] بدصورت اور گندی 1945 میں اس وقت بھی [illegible] جب [illegible] اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو شہروں میں [illegible] شہر [illegible] [illegible] تک [illegible]" دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا "دو سال بعد [illegible] جس [illegible] اور ظلم سے [illegible] دنیا [illegible] کر دیا" "میں سوچتا ہوں تو میرے [illegible] کھڑے ہو جاتے ہیں۔ [illegible] بدصورت ترین لوگوں نے ابھی [illegible] دنیا [illegible] کے

مرجھا اور اس قدر گھل کر کہ دل بہار سنگھ کے چہرے پر رونق سی آ گئی۔

'سچ ہے' نائیڈو کی حالت سے دل بہار سنگھ نے فیصلہ کن انداز میں دہرایا۔ "انتہا پسند تھے۔" دل بہار سنگھ نے خود کو بچا کر کے دو ٹوک بات کی بولا "سب سکھ اور سور [illegible] جائیں تو سوچ ہی انہیں روک سکتی ہے [illegible] وہ صدی میں ایسا انتہا پسند ہے۔"

اوتار سنگھ سے ... وہ اس بات کی تہہ تک پہنچ گیا اور دل بہار سنگھ نے محسوس کی جلدی سے بولا "بس بس [illegible] سکھ بھی بچے کا خیال ہی کرتے۔"

دل بہار سنگھ ہر حد تک چپ رہے۔ پھر اوتار سنگھ کے پاؤں چھو کر ہاتھ ماتھے سے لگائے اور بولا [illegible] "متفق کرتا ہوں سب بزرگوں کی [illegible] پر کہا اردو کی "Truth is Truth"

"تم نے لکھیں حساب جو دیکھے کیا آپ بے چہرے سامنے آ کر دیتے ہیں"

اس گلے سے اندر تک ہے [illegible] پر ان دونوں کے اندر بھی بچے ہیں"

اوتار سنگھ نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے کہا "کتابیں بھی وقت بے بات [illegible] اور پھر کوئی کے دور سے گھٹتا ہے۔ یہ خود ہمارا اس نے ذمہ داری کہ کچھ قصے میں بڑی بھی دور سے ہیں کرا کے کچھ یاد ہی کتابیں جڑ گئی ہیں۔"

'تاریخ [illegible] میری نسل اور میرے بچوں کی، جب گزرتا اور ماضی کی سمت تب بول ماضی ری پر اکثر ہی بے انصافی سے۔ اور میں تو پوری کتاب لکھ رہا ہوں۔ سو سال سالوں کے اخبار سامنے رکھ کے، پھر اس سے بھی زیادہ کتابیں مجھے شہادت دیتی ہیں" او ملے جب [illegible] ہاتھ جوڑ کے کہا

"تاریخ کا انصاف تو بڑی مشکل بات ہے کہ [illegible] کیا خیال ہے؟"

"میں تو ایک بات جانتا ہوں، [illegible]" دل بہار سنگھ تھوڑا بے تکلف ہو کر بولا "اور یہ میرا دھرم ہے کہ دیکھا گیا ہے، بدصورت اور گندی 1945 میں اس وقت بھی تھی جب ناگا ساکی اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے تھے۔ دو منٹوں میں سوا ہو گئے دو شہر، پہلے سے گھر [illegible] پورا نگر۔" دل بہار سنگھ نے لمبا سانس لیا اور کہنے لگا "دو سال بعد جس دہشت گردی، جس کی نفرت ہے اور ظلم سے جو مچایا کہ دنیا کو کالا نہ کر دیا اور ہندو مسلم کو ایک کر دیا۔ میں سوچتا ہوں تو میرے ہاتھ کانپ کھڑے ہوتے لگتے ہیں۔ دکھ اور درد محسوس کرتا ہوں [illegible] بدصورت ترین لوگوں نے اچھی بھلی دنیا کو بدی کے

ویران ہو گیا اور ہر گھر میں۔ صرف بچوں اور بچیوں کے سر بدلے گئے۔ تمام بدل دیے گئے۔ رنگ بدلے گئے۔ مگر زردوں کی کی شہ پاروں سے لپ لپ چپکے۔ گاڑھا ہو ایک تھا [illegible] کی گرمی پہ تھی اس کی آنچ ایک تھی رنگ ایک تھا [illegible] دور افق رہاں [illegible] مقتولوں کو رونے کی اجازت بھی نہ تھی۔ ان کی مسیحاؤں کو بنے کی [illegible] ماتم کی۔ وہ خود کو بچا سکتے تھے۔ بچی عورتوں اور بچوں نے [illegible] ان درندوں کا مقابلہ کر سکتے تھے۔

اوتار سنگھ یوں رک گیا تھا جیسے اس کا سانس پھول گیا ہو۔ اس نے تین چار بے بے سانس لے کر اپنے بیٹے کے کرب کو کسی حد تک ڈرائی کیا اور پھر گلا صاف کرتے ہوئے کہنے لگا "ہم لوگ اس دن گردوارے میں ہونے کی وجہ سے بچ گئے۔ مگر دلی اور دوسرے شہروں میں تو شیطان جس طرح ناچا اسے دنیا کی تاریخ میں کالے حرفوں کی تاریخ کہا جاتا ہے۔ یاد کرو تو آج بھی دل بھر آتا ہے۔ پانچ ہزار انسانوں کو صرف اخباری رپورٹ ہے۔ گوردوارے کی بے حرمتی ہوئی، بے گناہ [illegible] ہزاروں بچے یتیم ہو گئے۔ بچیوں کی عصمتوں کو لوٹ لیا گیا۔ ستونت سنگھ اور بے انت سنگھ اور کیہر سنگھ کو گرفتار کر لیے گئے بعد [illegible] ستونت سنگھ تھے؟ اور اس کا کیا قصاب ہے؟ گاندھی جی کا قاتل ہندو نہیں تھا؟ اس دن کیوں ہندو قتل نہ ہوئے۔ کیوں ہندو عورتوں کو جلایا نہ گیا؟ راجیو گاندھی کو خود کش حملے میں اڑانے والی عورت سکھ تھی؟ تامل ناڈو کی تھی کیا اس [illegible] ہندو لڑکیوں کی بے حرمتی کی گئی؟ جلائی گئیں؟ ہندو بچوں کو چھین لیا گیا؟ کیوں شور ہوا [illegible] مسلمانوں اور ان کے مندروں، گرجوں اور مسجدوں کو جلایا گیا [illegible] دہشت گردی کی گئی تھی؟ یہ کل بھی کس کس کتاب میں لکھی جائے گی اور کہاں؟ مجھے بتا [illegible] ہم میں سے گناہ گار کون ہے [illegible] مسز اندرا گاندھی کے قاتل کو آج دیوتا ماننے والے اس کا جواب دے سکتے ہیں؟" تو یاد [illegible] میں دل [illegible] سنگھ نے کس کس سوال کا جواب دوں گا۔" اوتار سنگھ [illegible] سے پوچھ بیٹھا۔

بہت دیر خاموشی کے بعد اوتار سنگھ بولا تھا "ہم اگلے سال دلی کا چکر لگاتے آئے تھے۔ ڈرتے ڈرتے۔ [illegible] جگجیت سنگھ اور [illegible] سنگھ کا [illegible] مسلموں میں [illegible] کر دیا گیا کہ ایک رتی بھی نہ بچی۔ اس کے بعد جگجیت سنگھ جیسے [illegible] کو زندہ جلا دیا گیا۔ پھر [illegible] سنگھ کے کیسوں میں [illegible] کے ساتھ قتل کر دیا گیا پر اس کا ثبوت کسی کے پاس نہیں ہے۔

گیا۔ میاں نے رب رب کرتے رہے اور لیٹے تھے۔ بالکل وہی نقشہ، وہی مقام، وہی سوہیاں جو نظارہ
سوستوں میں گری تھیں۔ وہ فسادوں کے لیے تھیں اب کی بار سکھوں کے لیے۔ حالانکہ جانتے بھی ہیں
کہ بٹوارہ پہلے حکومت نے لیا تھا اور حکومت نے ہی گاندھی کی تھی دربار صاحب پر فوجی ایکشن قتل و
غارت گری، معصوم لوگوں کا خون بہا کر میرا پتا بڑا صاحب گیا، بے چارہ جو رب رب کرتے
جاتا تھا۔ مندر ہی گوردوارے بھنڈراں والا کو بچانے والے جتھے میں جا گھسا ہوا اور تھوڑی دیر میں پورا جتھہ
اور سب سنت جی بھنڈراں والا سارے کے سارے، موتی ہیے کی شکل میں دربار صاحب کے فرش اور
دیواروں سے چپکے تھے " اس نے دہری اور ہوتے ہوئے رب کو یاد کیا۔

" رب ہے رب ہے پھر بھڑک کر بولا ہزاروں گورو کے پیاروں کو گولیوں نے بھو
نکو ادھر سے ہٹا دیا دربار صاحب کا فرش لال انگارہ ہو گیا تھا "

اوتار سنگھ کا سانس واقعی پھول رہا تھا اور میرے کانوں میں شائیں شائیں ہو رہی تھی بھر
دونوں دیر تک چپ رہے۔ جب اوتار سنگھ نے میلی آستین سے اچھی طرح اپنی آنکھیں خشک کر لیں تو
کہنے لگا

" دل بہت بھرا بھرا ہے، اب کہیں آگے چلیں۔"

" پیارا اوتار سیا " تھوڑی دیر بعد بولا تھا " تو نے یہ کیا درد کا قصہ چھیڑ دیا ہے بے ہاتا۔ مجھ
ایسے بڈھے بابے کے بچے کھچے اتھرو بھی مٹی میں رل گئے "

" اور میری مٹی " اوتار کہنے لگا

جند مٹی، دھرتی مٹی، مٹی ساڈی ماں
جیتے ماں دی مٹی مکے، میں کیہڑے لو تھاں

میری تیری یادیں بھی ایک جرم بھی ایک بخشش بھی ایک۔ ابھی مرنے میں کافی دن ہیں میں
بہت کچھ دیکھنے کو آ گیا ہوں۔ اور بہت کچھ کر جاؤں گا۔ "

" اور کیا دیکھنا ہے تجھے بول؟" تو نے پوچھا اوتار سنگھ سوچ میں پڑ گیا تو وہ بولا

حال ہوا

" سچ جی میں ہو مجھ کو چھیڑ دیتا ہے نا۔ کبھی میرے دل کو بہت پریشان کر دیتے ہیں "

"اچھا اچھا" اوتار سنگھ بہت پرانی... مجھے یاد آ گیا ہے۔ چلو چاند مارٹ چلیں۔"

"وہاں کیا ہے؟" انور نے پوچھا۔

"وہاں؟ وہاں گلی میں ہوں۔ تھوڑا سا میرا بچپن ہے۔ میرا بھی جو وہاں چل

آ سکی۔ پیالیاں بھی خریدیں گے اور سیٹھ خاں کی چائے بھی پئیں گے۔"

"چاند مارٹ اور سیٹھ خاں تجھے ایک ساتھ ہی یاد آ گئے ہیں۔" انور نے شرارت سے

پوچھا۔

"دیکھو انور خاں۔ چائے سے، پیالیوں کا رشتہ ہی پرانا ہے حالانکہ میں ہمیشہ پیالی

ساتھ رکھتا ہوں۔ گھر سے پیٹھ کی کسی چیز میں اس میں پیتا ہوں۔ پر جب پہلے جب میری ماں مجھے لے کر

چاند مارٹ سے مارکیٹ کی چادریں اور پیالیاں لے کر دی تھیں۔ میں بھی ساتھ تھا۔ بھابھی نے بڑی

چھ پیالیاں بھی خریدی تھیں۔ چاندی جیسی، چھم چھم کرتی۔ بڑے بڑے، بند بڑے دکان میں رنگ برنگے

مارکیٹ ٹیپ چٹنیاں اور چیک دیکھ کر میرا منہ اسنہ چڑھ جاتا تھا۔ کہ جی کر گھر بھاگ جاؤں سیدھا

سوٹ ورارے بہرتا ہوا۔" وہ تھوڑی دیر رہتا رہا پھر کہنے لگا۔ "اس دن بھی بھابھی نے جس سیٹھ

خاں کی چائے پلائی تھی۔ اس مزے سے ہے۔"

اوتار سنگھ نے غم سے دکان کے تھڑے کی طرف دیکھا جو بند تھی وہ جلدی سے بولا

"یہ اس دن بھی بند تھی۔ آج بھی بند ہے۔"

"انور خاں شٹ اپ۔" یہ بتاؤ میلہ رام کی لمبی دکان تھی اور سب فرش ٹوٹے ہوئے ہوں گے وہ

اسی دو لاٹ ہو چکی ہے۔ یہ کس کا گھر ہے۔"

"او بے ہوئے ہوئے ہوئے۔" اوتار سب نے "تیلی کے بیٹوں کی بیٹی۔ کان تو

مجھے یاد ہی نہ تھی۔ یہ تو پوچھے اچھی عمر، جتنی لمبی تھی۔ پہلے کے شکلوں میں ایک دُبلی، اس کی تھاری

امرتا پریتم کا گھر بھی، دھرمی تھوڑی اور سب مٹ گئے ہیں۔"

"مگر مجھے تو چیت مارت کے سوا کچھ یاد ہی نہیں۔"

اوتار نے انور کی بات کاٹ کر کہا۔

"مگر... وہاں کی یہ وہیں اندر گھسی ہوئی ہیں۔ کیسے بھول سکتا ہوں؟" اوتار سنگھ سے چلتے

چلتے دو تین لوگوں سے چائے والے کا پتہ پوچھا۔ کسی نے دلچسپی نہ لی ... سمجھتا ... آخر پتہ چلا اب
چائے والا وہاں نہیں ہے۔ سب کچھ بدل گیا ہے۔ مارکیٹ بن گئی ہے۔ منظر ہی بدل گیا ہے۔ اوتار سنگھ
حیرت سے ادھر ادھر دیکھ رہا تھا ... ہر گلی میں مڑ کر انہیں پہچان کر تلاش کی
کرتا رہا ... گلی میں سے پیوست کر دو تین گلی کی طرح سچے خان چائے والے کا کوئی نشان نہ تھا۔

اس مرتبہ دونوں نے حیرت اور مایوسی سے ایک دوسرے کی طرف دیکھا تھا پھر اوتار سنگھ نے زبان کھولی۔ "سارا لاہور شہر یہاں چائے پینے آتا تھا۔ خاص طور پر وہ پٹھان جن کی سائیکلوں پر ہر قسم کے رنگ برنگے شیشے اور ... کی جھنڈیاں اور تین تین گھنٹیاں لگی ہوتی تھیں۔ وہ سب ہی صبح اپنی سواریوں کو لے کر سچے خان کے چائے خانے پر بیٹھتے تھے۔ پہلے چائے کا دور ہوتا پھر لسی کا۔

اوتار سنگھ دو سانس برابر چپ رہا۔ کچھ سوچتا رہا پھر بولا "یہ بڑا ظلم ہو گیا اقبال خان۔ اب ان کا سودے کا کام کیسے چلے گا؟" اوتار سنگھ نے اپنے تھیلے سے ماتھے ... نکالی اور ... سے صاف کرتے ہوئے کہنے لگا۔ "مجھے تو یہ بھی یاد ہے کہ جب کبھی ہم یا اس طرح کی باتیں میں سچے خان سے چائے پھر دوگنا کرواتا تو ہم دونوں ... سکول والی ... پر بیٹھتے تھے اور ... میں ڈال ڈال کر کھاتے تھے۔

رک کر ... پھر ... کی طرف ... وہ مضطرب سے بولا "یار اقبال
مجھے وہ ... کی کھائی ... یہ ... اور ... سے کہاں گم ہو گئے ہیں۔"

"تمہارے بعد یہاں بہت سے نقشوں کا رونق بھی بیچ ... اوتار سنگھ

قبضہ گروپ ... بھتہ ... ٹک ... یہ سب لفظ ہمارے لفظ ... بن گئے ہیں۔ اب ٹک ... سے پاکستان ہندوستان تک جہاں بھی اردو بولی جاتی ہے ایک ہی معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح قبضہ گروپ ... ٹک کر ... جن چیزوں کی ... ہے ان کا ... غائب کرنے میں اسی قبضہ گروپ کا ہاتھ ہے۔"

... آئے ... ٹھیک ... ہو تم" اوتار نے ... تو ... خان نے بات
جاری ... "تمہیں شاید یاد آ جائے۔ اسی وقت ... کے ساتھ والی گلی میں ملی تھی ...

تھی۔ جس میں ہر وقت پانی بھرا رہتا تھا۔ تانگوں میں جتے گھوڑے اسی ہودی سے پیاس بجھاتے اور تازہ دم ہوتے تھے۔ مگر ... میرے سامنے یہ ہودی ملبہ ہی اندر بک گئی۔ حالانکہ یہ ہودی شاملات تھی۔"

"شاملات تھی پھر بھی بک گئی؟" اوتار کو یقین نہ آیا تھا۔

"ہاں تھی ... لوگ بڑے کاریگر ہیں۔ ہمت کر کے پہلے اس ہودی کو تھڑا بنایا گیا پھر وہاں دکان بنی اور اب دھڑا دھڑ کپڑا بک رہا ہے ... ہاں جی ... اس کے بالکل سامنے مسجد کا دروازہ تھا ... بہت چھپا ہوا سا۔ کسی کو خبر ہی نہ تھی کہ یہاں مسجد بھی ہو سکتا ہے۔ یاروں نے دروازہ کھول کر اس کی لمبی ڈیوڑھی میں دکان بنا لی ... اب وہاں جیولری ڈرافٹ کا کاروبار ہوتا ہے اور سیاحوں کو لوٹ لیا جاتا ہے۔" انور خاں سب ناہمواریوں سے ملاتے چل بھی چکا اور اوتار سنگھ نے زور سے گلا لگایا۔

"بس بس ... میں سمجھ گیا ہوں۔" اوتار سنگھ کا لہجہ ایسا تھا گویا ... میں کڑواہٹ کی حد تک تھی بولا "یہی ٹھیک ہے۔ یہی دنیا ہے۔ انور خاں یہی ظلم ہے یہی در معمولوں کا کام۔ وہ انہوں نے رکھا تھا یہ بنا ہے ... کا سودا ... یہ دیا ... سورج ہے ... یہ ... اس کا دروازہ ... ہے کہ لوٹ ہے۔ کتنا سچ ہے ... سب کرنے کی رسم ہے دیا۔"

"چھوڑو پھر" انور خاں بولا "اس کا یہ علاقے سے نکل چلیں۔"

"پر اب کدھر جائیں؟" اوتار نے پوچھا۔ "کہاں جائیں تم ہی بتا دو نا؟"

"کسی کھلے میدان میں" انور نے بات بڑھائی "کسی باغ میں۔ جہاں ہری ہری گھاس ہو، درخت ہوں، پیڑ کے ہوں، سایہ ہو۔ کبھی کبھی ٹھنڈی ہوا کا جھونکا بھی ہو" انور کا سانس پھول چکا تھا۔

"یہ سب مل جائے تو سورگ اور کیا ہے انور خاں ... میرے لیے ہوا ہی میں تھوڑی آمد ہے مگر اس سے پہلے کہ ہم باہر نکل جائیں یہ سامنے کیا دکھائی دے رہا ہے مجھے۔ جنتی مارکیٹ ہے نا؟"
حیرت میں گم اوتار نے سوال کیا تھا۔

"ہے نہیں" انور خاں نے جواب دیا "کبھی تھی اب تو اس کا حلیہ بھی بگڑ چکا ہے ... ادھر بھی شاملات پر قبضے ہو چکے ہیں۔ سڑکوں، راستوں کی میت نکل چکی ہے ایک مدت کے بعد۔"

"سڑکیں بھی؟" اوتار کی آنکھیں ابل پڑی تھیں۔

"قبرستان تک۔" انور خاں نے اسے حیران کر دیا تھا۔

"ہوتے ہوتے ہوتے ہوتے [illegible] پتہ کا ملک ہی کا ملک ہے۔"

"پورے کا پورا اوتار سنگھ [illegible] کا ملک چھوٹا لفظ ہے۔" رک کر اس نے کہا۔

"یہیں کل کی بات لگتی ہے، میرا ابا میری انگلی پکڑ کر یہاں گھوڑا دیتے" باقی" انور خاں نے یادوں کو کریدا۔ "پہلی مرتبہ آیا تھا اس لیے بیمار کیا بہر سے دب میں کھب گئی تھی۔ پھر سب کچھ [illegible] تھا [illegible] سے خود کچھ جیت تھا [illegible] مگر گھوما [illegible] اب یہاں کی قبضہ کی قبضہ ہے [illegible] باعث ہاتھ [illegible] کیا سڑک [illegible] کیا راستہ [illegible] کیا اس کا حق، قبضہ کرنے والوں نے آگے کرائے پر اٹھا رکھے ہیں۔ اس دنیا میں چپے چپے ذرہ ذرہ ان کی ملکیت [illegible] دولت ہی سب سے بڑی ہے۔ یہی طاقت، یہی حاکم، یہی عالم، یہی رب جہت۔"

"سچ کہتے ہو" وہ کہنے لگا "اس [illegible] رب [illegible] کرو [illegible] کے [illegible]" وہ آگے بڑھ گئے تھے۔

اوتار سنگھ نے [illegible] کی کیریز میں [illegible] ہاتھ [illegible] تیزی سے [illegible] پیسے نکال کر [illegible] اتار کی [illegible] پر وہ چوک میں [illegible] کر گئے [illegible] پیچھے مڑ کر دیکھنے لگا۔ انور خاں کے چہرے پر سوال ابھرا مگر اس نے کہا کچھ نہیں۔

اوتار سنگھ بولا "پیچھے رب کی [illegible] اگر مجھ سے ناراض ہو تو"

"کس سے؟" انور نے روک کر پوچھا۔

"اوئے [illegible] وہ بیکری کو دیکھ رہی کی [illegible] جیسے زندگی اسی چوک میں؟"

"جہاں [illegible] سب چلے گئے [illegible] وہاں وہ بھی گئی [illegible]"

"پھر بھی؟"

"مرحوم ہو گئی" رک کر اس نے کہا۔ "انسانوں، حیوانوں، پرندوں اور [illegible] کی طرح عمارتیں بھی ایک دن مرحوم ہو جاتی ہیں نا۔" رک کر اس نے کہا۔ "تم نے گلستان بوستان پڑھی ہے؟" اوتار نے نفی میں سر ہلایا۔

''پھر ... چھپا ہے نہیں پڑھی ... مگر تم نے جب تو پڑھ رکھا ہوگا۔

ہاں مگر.....اب تو بتا ہی یاد ہے ... ع

''منہ سے کہیں نا لاچار کہ مشتاق ہو'

انور نے وہیں تھیں لیا تو اوتار سنگھ نے بات بڑھاتے ہوئے کہا

''بھائی مجھے ... اسی بیکری سے کیک لے کر آیا تھا۔ مکھن کے بنے ہوئے اصلی منہ میں رکھتے ہی مٹھائی کی طرح گھل جاتے تھے۔

'سب بھول جاؤ مکھن ملائی کو' انور مان نے سمجھایا۔ 'سچ ہے اب تو ڈاکٹر خود منع کرتے ہیں خالص مکھن سے ... کہتے ہیں سرسوں کا تیل، بکی کا تیل یا بنولوں کا تیل استعمال کرو۔ اسے دل کے لیے اچھا ہوتا ہے۔ بھلا بتاؤ پوچھے ... کہ لوگوں کا مرنا بند ہو گیا ہے۔ سرسوں کا تیل کھانے سے۔'

ایسی کی ... جو ... اوتار سنگھ نے غصے سے ہاں میں ہاں ملائی۔ چلتے چلتے وہ ولنگٹن مارکیٹ کے سامنے آ کھڑے ہوئے تھے۔

'ہاں وہ ... بھی تو بڑے مزے کے ہوتے تھے۔'' اوتار بولا'' ہے نا؟'

'تھے ... ٹھیک کہا تم نے۔'' انور مسکرایا

'اب میں اس بات کا ... کیا کروں؟' اوتار سنگھ سوچتا ہوا پھر بولا۔' میرا جی چاہتا ہے خورد کافی ہاؤس میں جا کر تھکن اتاروں آج شام کو۔'

کدھر ہے کافی ہاؤس؟'' وہ کہنے لگا' دکھائی دیتا؟'

'پھر شاید میری ہی نظر خراب ہو گئی ہے ... ' وہ ... رہا۔

'یہاں تو کچھ بھی نہیں ہے ... کافی ہاؤس سے ... ہوم'' ہے۔ انور تو بولی جگہ ہے یار ... '' ... کر اوتار بولا'' حد ہوتی ہے۔''

انور کو جواب دینے کے لیے ... ہے نا۔

'وہ سامنے انڈین کافی ہاؤس ہوا کرتا تھا۔ ... ہندوستان کافی ہاؤس بن گیا تھا۔ ... پھر اب وہ بھی غائب ہے بلکہ غائب نہیں ہوا ... مرحوم ہو چکا ہے۔'

''اسی لیے تو ٹھنڈی سڑک اب تنگ سڑک لگ رہی ہے مجھے'' اوتار کہنے لگا

"اسی ٹھنڈی سڑک پر انگریزی بینڈ باجوں والے بڑے ہوٹل تھے۔ بھایا نے مس روزی کا ڈانس مجھے بھی دکھایا تھا۔ اس دن بھایا نے "سنتو ماتا" پی تھی۔ "سنتو ماتا" شراب کی وہ بوتل ہوتی تھی انڈوں جیسی، جس کے اندر چھلا ہوا سا مہاتما ہوا کرتا تھا شراب کے نیچے..... سنا تھا پہلے مہاتما اندر رکھتے تھے پھر بوتل بنتی تھی اور تب اس میں شراب بھری جاتی تھی۔ قیمت بقول چاچا موہن سنگھ کے ایک روپیہ چار آنے۔"

"یہ تم کدھر چل پڑے ہو؟" انور خان نے اوتار سنگھ کو ٹوکا۔

"میں ٹھیک جا رہا ہوں یار! زمانہ آگے نکل چکا ہے۔ کبھی کبھار خوشی کے موقع پر کچھ سردار لوگ بھوتر جاتا ہے۔ اس کا بھی الگ مزہ ہے مگر کبھی کبھار۔ ویسے مجھے تو یہ بھی خبر نہیں کہ ریڈیو کہاں تھا اور میٹرو کہاں؟ مس مارگریٹ کون تھی؟ جس کی ساوی ٹانگوں والا ڈانس دیکھنے سے پہلے سردار سنتو ماتا پیتے اور بھوترتے تھے۔ مجھے کیا پتہ بالو ماہیا کا تھیٹر کہاں دکھایا جاتا تھا۔ تُو تو کبھی کندی گراں سے باہر ہی نہیں نکلا کبھی۔ تجھے کیا خبر؟" اوتار نے ہنس کے کہا۔

"مجھے خبر ہے" انور بولا "سارا منظر غائب ہو چکا ہے"

"کیوں ہو چکا ہے غائب؟" اوتار رُک کر بولا "اب میں کس اُمید پہ آؤں گا پاکستان لاہور؟؟ بتا مجھے؟؟ بول؟"

"سب غائب ہے ... اور باقی بھی غائب ہونے کو ہے" انور نے کہا

"باقی بھی؟" اوتار سنگھ چلتے چلتے رک گیا اور حیرت سے بولا۔

"ہاں! یعنی یہ ٹھنڈی سڑک بھی وہ سب نگل گئی۔"

"ہاں" انور تیز آواز میں بولا "تم لوگوں نے پاکستان کا پانی جو بند کرنا شروع کر دیا ہے بولو کچھ پتہ ہے تم؟"

"ذرا ٹھہرو" اوتار سنگھ نے رک کر اور کہا "اوئے کون بند کر رہا ہے پانی؟"

"تمہارے وڈے وڈیرے"

"واقعی؟" اوتار کو یقین آ رہا تھا۔ اس کے ماتھے پر تیوری تھی۔ انور نے اُسے چپ دیکھ کر کہا۔

"تمہارا خیال ہے ... میں جھوٹ بول رہا ہوں" مسکرا کر اس نے کہا۔ "انہیں سمجھاؤ بانجھ ... پانی کھو ہیں۔ ورنہ ایٹم بم ہمارے پاس بھی ہیں۔ اور ہم ایسی نسل کے ہیں کہ ایک بار دبا دیں تو کئی شہر دلدل بن جائیں۔ سو سال تک وہاں کی ... نکلے گا۔ انسان پیدا ہوں گے۔ کوئی فصل بیماریاں ختم ہوں گی ... دکھاتے ہو جائیں گے کہ جسم اپنے پورے دردوں اور زخموں کے ساتھ صدیوں تک سسکتے رہیں گے۔ انہیں سمجھاؤ ... اوتار سنگھ پانی کھو ہیں ... اور بدلے کے بغیر ان جائیں۔"

"اچھا ... یہ بات تو ذرا بڑھ گئی ہے۔ ورنہ مجھے جنگ بھی پسند نہیں ہوئی ... دھواں دھواں ... میں انہیں بدلے کا تیر بنا کے چھوڑوں گا۔" اوتار سنگھ کافی دیر سوچتا رہا۔ پھر دھواں کو لے کر سائیکل پر سوار ہوا اور تیز تیز پیڈل مارتا ہوا سکول بال تک گیا ... سامنے ہیر لش ش ... لگی تھی کہ ... تھی متعدد سڑک کی ایک سرحد پر ... تھی۔ وہ ... میں اسکول کے سامنے والے چھجے میں سائیکل کو کھمبے سے ٹکا کر چھپ آئے ... اور گھاس پر آسودگی سے بیٹھ گئے۔ "آسودگی، خصوصاً ذہنی آسودگی، انسان کے کیسے کیسے مسائل حل کرا دیتی ہے۔" ... اوتار سنگھ گھاس پر بیٹھتے ہی تر و تازہ اور خوش رنگ ہونے لگا۔ یوں کی شام کا سانولا پن ہوتے ہوئے روشنیوں میں گھیے لگا تھا ... اس شخص کے جسم کے حسین رنگ سحر حصوں میں پھیلے تھے۔

اوتار سنگھ نے باری باری دونوں جوتے اتار دیے ... اور دور پھینک دیے۔ پھر وہ سکت اتار کر کچھ درست کر کے پہلے انگڑائی لی اور پھر دو تین کروٹیں بدل کر یوں سونے لگا جیسے گھوڑا تھکن اتارنے کو مٹی میں اتھل پتھل ہوتا ہے۔ جب وہ فارغ ہو چکا تو دھواں کی طرف رخ پھیر کر کہنے لگا۔

"یہ کام تو میں چٹکیوں میں کر دوں گا۔" اس نے چٹکی بجا کر کہا۔ "یہ جاؤ ... ہے دھواں گا۔" اور دھواں بھی متعدد گھاس پر لیٹ چکا تھا اس کی آنکھیں بند ہو رہی تھیں۔ اس نے منہ بنا کر آنکھوں سے ہی جواب دیا "صرف جاؤ" ... یہ بڑی جنگ ملا ... جنگ ہے۔

"تو ستونت سنگھ کا کیا بن گیا" ... کچھ سوچ کر اوتار سنگھ نے پوچھا۔

"تو پھر کیا کرنا چاہیے؟"

"جو کچھ بھی کرو ... قصہ ختم کر دو" اس نے جواب دیا۔

"میں تمہاری بات آخر تک سمجھ گیا ہوں۔ قصہ مختصر ہوگا۔ بے شک قربانی دینی پڑے۔"
رک کر تھوڑی دیر اوتار سنگھ سوچتا رہا پھر بولا۔ "پتہ ہے میں دربار صاحب کی اچھی پرایا خاص آدمی ہوں۔ میں وزیٔ میٹنگ میں یہ قصہ اٹھاؤں گا۔"

"مجھے نہیں پتہ یہ کام ہونا چاہیے" اور رمضان نے دونوں کہا۔

"یہ ہو جائے گا.....اس کا اب ٹائم آ گیا ہے۔ تو لب ثابت ہوگا"

"کیسے ہو جاؤں ثابت۔ کروڑوں لوگوں کے خون خرابے" "خون خرابے کو چھوڑو" انور کی بات کاٹ کر اوتار بولا۔ "قطرے قطرے کا مسئلہ یہاں سے ست چاہے گا [illegible]"

اور خان کو جوش آ گیا۔ بولا "کہاں کی چیچی سے آم کے درختوں، اور گھنی چھاؤں لگانے والے شجر یوں جل کر راکھ ہو جائیں گے کہ کہاں تک ختم ہوگا۔ کبھی کوئی تو بھی یہ جانیں؟"

"ہاں جی" اوتار بولا۔ "ابھی کیا بات کیا ڈٹے اور تو اور خوش رنگ ہوائیاں بھاپ بن کر اڑ جائیں گی جب بم گرے گا تو تو ادھر کر دے گا۔ شاید گہرا سمندر سو جائے گا کہ اس لمبے کے کوشش سمندر بھی بہ جائے تو کہہ پڑ جائے۔ یہی بتایا تھا تو نے؟"

"میں نے تو یہ بتایا تھا" انور بولا "کہ شدت حرارت اور تیز گھنی لال رنگ کی آگ سے سمندر بھی ہو تو سوکھ کر ریت بن جائے۔"

"ہمارے دونوں کے پاس ایسے بم ہیں نا؟"

"بالکل ہیں۔ اس لیے تو کہتا ہوں کہ یہ قصہ سمیٹنا چاہیے، ثواب کا کام ہے"

دونوں کی آنکھیں ایک قسم کی سرشاری سے منور تھیں۔ دونوں بغلگیر ہو کے ایک نشہ کشید کر رہے تھے۔ تھوڑی دیر اسی مست چمن میں گزری تھی کہ کانٹے دار وردی والے دونوں کو کچھ بولے بغیر گھیر لیا۔

ایک بڑی گاڑی میں سائیکل سمیت دونوں کو ڈال کر رکھ گئی تو جب تک دوسری سپیشل گاڑی قریب آ گری۔ صاحب نے شیشے کو نیچے کیا اور صرف ہوں کہا۔

"Red handed terarists sir" کانسٹیبل بولا

"احمدیوں کی عبادت گاہوں پہ حملے کے مجرموں کو ہم رہا کر رہے تھے۔" اس نے ٹیپ

ریکارڈر کا بٹن دبایا اور گاڑی کا شیشہ نیچے کرنے والے آلے کے قریب کیا ... ہوا کی

اور ٹریفک کی آوازیں پھیلنے لگیں۔

"یہ ہو جائے گا۔ اس کو سب ہونا ہی ہونا ہے تو اب شانت ہو جا۔"

"کیسے ہو جاؤں شانت۔ کروڑوں لوگوں کے خون ... خون خرابے کو چھوڑ،

تمہارے ... کا مسئلہ یوں ہی ... جانے کا خدشہ"

کمانڈر نے ٹیپ کو بند کر دیا اور سڑک کی آوازیں پھر بکھرنے لگیں

"کیا بچے کیا بڑے سب ... خوش رنگ ... ہائے ہائے ... جب جب

کریں گے تو ... کر دے گا۔ ... ہو جائے گا کہ ... کے گھر میں ... بھی ...

جائے تو کم رہ جائے۔"

... تو کسی ... کی ... تک ... کر ...

... جائے۔"

"ہمارے ... کے پاس کوئی جب ہیں؟؟"

"بالکل ہیں۔ ... اسی لیے تو کہتا ہوں۔ ... ... ہونا چاہیے ... کا کام ہے

... کافی ہے" گاڑی سے ... ٹیپ ریکارڈر ... بند ہو گیا ... اور

دونوں گاڑیاں ... کرتی ... کاٹ گئیں۔

◆◆◆

آگ

محمود احمد قاضی

اُس وقت ہم شاید تحت الثریٰ میں تھے۔ حضرت صاحب کی ناف تک لٹکتی سفید داڑھی کی چمک جو کبھی کبھار اوپر سے لپکتی تھی سب ماند پڑ چکی تھی۔ ان کی داڑھی اور اُن کا وجود جو کبھی ہم سب کے لیے روشنی کا مینار ہوا کرتا تھا، اِس وقت محض اور محض اندھیرا تھا۔ گزرے دنوں کی روشن و گرم ساعتیں سب پچھلا خواب تھیں۔ ایک قدیمی خواب۔ یادوں کی جس کھڑکی سے ہم ماضی میں جھانک سکتے تھے اس پر اب وقت کے قفل پڑ چکے تھے وہ ہمیشہ کے لیے بند تھی۔ جس حاضر وقت میں ہم تھے وہاں ہر چیز ہم سے پوشیدہ تھی ہم خود بھی ایک دوسرے سے چھپے ہوئے تھے۔ ہماری سانس اور آواز ہی ہماری پہچان کا واحد ذریعہ تھی۔ اس تاریکی میں دو قدموں کی ایک آواز ابھری تھی۔ پھر وہ ہزاروں ہزار سیڑھیاں طے کر کے ہم تک پہنچ گیا۔ اکتیسویں دن اس کی واپسی ہوئی تھی۔

جب وہ گیا تھا تو یہ عام سے دن تھے ہم کیا سمجھیں کہ ان وقتوں میں سب کی سب ساعتیں برف اندھیرا تھیں اور آخر میں وہ اسی گہنائی دور میں اندھیرے کا جزو بن گیا تھا۔ اور اب جب وہ واپس آیا تھا تو تب بھی حالات جوں کے توں تھے وہ ہمارے قریب آ گیا۔ وہ برف کا پہاڑ بنا ہوا تھا۔ اس کی سانس سینے میں رک رک کر چلتی تھی وہ گویا ہو تو اس سے بولا نہ گیا۔ آواز کی جگہ سن سن سی ہوتی تھی۔ اس نے پھر کوشش کی۔ بولنا چاہا۔ سب ہی لفظ گم ہو کے یوں عنقا ہو گئے۔ کسی مطلب، مفہوم کے بغیر وہ اشاروں میں باتیں کرنے لگا۔ ہم جو شاید اس کی زبان سمجھتے تھے ہمارے کچھ پلے نہ پڑا تو ہم سب نے گھیر لیا۔ ہاں ہم سب جو اس کے یہاں سے جاتے وقت جنگلوں میں تھے اب گنتی ہم پر ختم ہوتی تھی۔ میں، حضرت صاحب اور ان کی صاحبزادی، باقی سب ختم ہو چکے تھے۔ اپنی قبروں میں جا

ہوئے تھے اس دوران ہم نے قبریں کھود کھود کر تھک چکا تھا۔ برف قبروں میں بھر رہی تھی۔ تو جب بار بار اسے ہٹانے میں ناکامی ہوئی تو ہم سب نے بچی باقی رہ جانے والے قیدیوں نے اسے کھینچ لیا۔ ہمارے جسموں سے چپٹی برف ورابھی تھی۔ ہم نے اس کے ساتھ بچے آپ کو خوب رگڑا۔ اس کے ساتھ ہونٹوں میں مساج کیا۔ برف سانسوں کی پھونکوں سے، سے پگھلانے کی کوشش کی۔ سانسیں منجمد کر رہی تھیں اس تک پہنچنے سے پہلے ہی جم جاتی تھیں۔ ہم نے کوشش جاری رکھی۔ حضرت صاحب منع کرتے تھے رکو۔ رک جاؤ۔ شاید یہی مشیت ایزدی ہے۔'

میں کہتا 'خدا کی مرضی مر رہنے میں نہیں زندہ رہنے میں ہے۔ جو زندہ رہنے کا جتن کرتے ہیں ان کے لیے سب کچھ موجود رہتا ہے۔ حضرت صاحب اور ان کی صاحبزادی رک گئے۔ میں نہیں رکا۔ میں پورے کا پورا صدمہ بن چکا تھا۔ میں جانتا تھا کہ کچھ ہوگا۔ یا کوئی راستہ ضرور نکلے گا۔ یا پھر وہ ہو گیا جس کی مجھے توقع تھی۔ پورے ایک دن رات کی مشقت کے بعد وہ جینے کے قابل ہو گیا۔

''میں چاروں کھونٹ گھوما میرے پاؤں میں برف چھالے تھے بڑی ذلت اٹھائی بہت خوار ہوا چاروں اور برف تھی برف کا طوفان تھا۔ یخ بستہ ہر چیز کو ڈھانپ رکھا تھا۔ برف کے صحرا کے علاوہ کوئی چیز نظروں میں آتی ہی نہ تھی۔ مجھے بار بار پلکوں آنکھوں پہ جمی برف کو انگلیوں سے ہٹانا پڑتا تھا۔ پھر میں نے ایسا کرنا بھی چھوڑ دیا کہ یہ برف کی کرسٹل شکل تھی اور میں آر پار دیکھ سکتا تھا۔ جب سنائی دینا بند ہو جاتا تو کانوں کو کھجا کر برف ہٹانی پڑتی تھی ویسے آواز تو تھی ہی نہیں۔ میں شاید برف آواز کی خاموشی کو سننا چاہتا تھا۔ برف خاموشی۔ پاؤں میں برف کے جوتے پہنے ہاتھوں پر برف کے دستانے چڑھائے برف ہی کی پوشاک پہنے میں گھوم گھوم کر چلا۔ پاؤں گیلے ہو رہے تھے۔ برف ریت میں دھنسے۔ کہیں شیشہ برف پر پھسلے کہیں میں تو سنبھلے رہا اور چلنے پر مصر رہا کہ مجھے ایسا ہی کرنا تھا۔ ہر سمت ہر طرف ہر جانب جدھر جاتا تھا برف کے بت جانے تھے۔ برف کے دیوتا تھے جو خلق کو وعدوں میں لگا کر خود حرکت کر رہے تھے۔ چند لوگ جو ملے وہ منجمد ہوئے تھے۔ خلق کی باتوں میں رمزوں میں اشاروں میں، کنایوں میں ہر حرکت میں اتنی ٹھنڈک تھی کہ بدن حرارت سے محروم ہوتا تھا۔ جو بس پہ برف جمی تھی۔ میں گھومتا رہا۔ چوراہوں کھونٹوں کے برف دروازے میں نے کھٹکھٹائے۔ کچھ نہیں تھا نہ۔ برف میں برف ہوتا تھا مجھے کچھ سوجھ نہیں رہا تھا کہ اس وقت سوچ مجھ کی برف تھی۔ میں نے

آنکھیں بند کر لیں اپنی ساری قوت کو اس میں اکٹھا کیا۔ اپنے پڑھے ہوئے تمام علوم کے اسم دہرا ڈالے اور خدا کا
سہارا لیا۔ کوئی روحانی طاقت تھی میری سوچ کے ہر نقش پر برفیلے شیر کھڑے تھے۔ وہ برف پوش سے میرا
راستہ روکتے تھے۔ میں نے انہیں سمجھا دیا۔ ان کو دھوکہ دینے کے لیے پیچھے کو پلٹا۔ کسی طرح بھی تو مجھے
جانا تھا۔ ادھر وہ غافل ہوئے اور ادھر برف کی دھند سے فارغ ہوئے ہی تیزی کر کے میں نے ایک شتاب
عمل کے ذریعے انہیں ششدر چھوڑ دیا۔ میں چاروں کھونٹ چھوڑ کر مرکز کی جانب آیا۔ چلا چلا
۔ یہاں ایک عظیم دلدل سے میرا واسطہ پڑا۔ میں لڑھکنے لگا۔ لڑھکا ۔ سنبھلنے میں مجھے کئی دن لگ
گئے۔ دوبارہ پاؤں پر کھڑا ہوا تو اپنے آپ کو ایک برفانی دلدل میں دھنسا پایا۔ ایک پاؤں نکالتا دوسرا
دھنستا۔ بہت محنت کی برف پسینے میں بہا تب کہیں جا کر میں نے اپنے آپ کو بھربھری برف کے
دلدل سے باہر نکلا پایا۔ میں نے سانس بحال کرنے کی کوشش کی پر رکاوٹ ذاتی تھی۔ مکمل بحالی میں
مجھے کئی پل لگے۔ میں پھر آگے بڑھا۔ یہاں خشکی کی کوئی تھوڑی نہیں تھی میں کبھی نیچے جاتا کبھی اوپر آتا۔
میں برف کے جھولے میں جھول رہا تھا۔ پھر ایک مسطح میدان آ گیا۔ یہاں میں ایک عظیم برفانی طوفان
میں گھر گیا۔ جمی ہوئی ہوا جو اس سے ٹکرائی تھی وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بکھر جاتی۔ یہ برف کی عظیم الجثہ
ریت تھی اس ریت کے چاروں طرف بھی ریت تھی۔ ٹھنڈی یخ برف۔ میں اس میں تیرتا ڈوبتا تھا۔
ایک طرف مجھے ایک عورت نظر آئی اس نے میری ہی طرح کا برف سے بنا لباس پہن رکھا تھا لیکن اس کا لباس
شیشہ برف کا تھا سو وہ دور دور تک نظر آ رہی تھی۔ میں نے تلاش ترک کر دینے کا سوچا۔ میں مطلوب ہو رہا تھا۔ وہ
مجھے بھانپ گئی۔ میں وہیں رک گیا ایک دن اور دور گیا۔ وہ مجھے مائل کرنے کی کوشش کرتی رہی جب
بھی میں اس کی طرف بڑھنا چاہتا تو زندگی موت کی تہہ میں پہنچ گئی۔ پھر وہ برف میں برف ہو کر
غائب ہو گئی۔ میں نے پھر سے بچے کی تلاش کی طرف توجہ دی۔ چلنے کی کوشش کی۔ پاؤں برف میں ان
مجھ چلتے نہ تھے بہت کوشش کر کے دیکھ لی۔ بے جسم کو گھمانے کی سعی کی کامیابی ہوئی پھر مجھے وضاحت
سے آیا میں بچے کو چلا شاید میں بہ نال کو چھو ہی لیتا کہ تب میرے پاؤں کسی چیز سے ٹکرائے یہ کچھ تھا۔
شاید پھر کوئی دوسرا جسم۔ یہ ایک بچے کا مردہ تھا اور وہ پالنے میں پڑا تھا برف اوڑھا چوں دم تھا وہ
آنکھیں میچے مجھے اپنے جسم پر روکے ہوئے تھا میں شرمسار ہوا میں ایک جہاندیدہ شخص تھا اور ایک بچے
کی آڑ لیتا تھا۔ ایک بچے کی مدد لینا کسی بھی حالت میں کوئی اچھا فعل نہیں سمجھا جا سکتا تھا ۔ ۔

حالت میں، یہ گرم خیال پتہ نہیں کیسے میرے اندر جاگ اٹھا تھا۔ پھر اسی خیال کی حدت سے تنگ مجھے
شاید اس بچے سے جدا کر دیا۔ میرے پاؤں سب طرف سے آگے ویران تھے۔ معلوم سے نامعلوم کی
طرف یہ میرا پہلا سفر تھا اور سردی مجھے سرد کر رہی تھی۔ اتنا شعور رکھتی تھی کہ میں شعوری بھول [illegible] گرم
خیالوں کی سرزمین پر پہنچ جاتا تھا لیکن پھر یہ خیالات بھی سرد ہونے لگتے اور مجھ پر برف کے کوڑے
برسنے لگتے۔ شاید یہ برف جہنم تھی۔ ایک دو بار مجھے چکر آ گیا۔ برف میں منہ کے بل گرنے کو
ہوا۔ میں نے اپنے آپ کو گرنے سے روک لیا مگر میں بھی تھوڑا بہت موت کے سپرد کرتا جا رہا
تھا۔ اسی دوران میں برف ہٹانے میں مگر تنہا تھا [illegible] کہ میری سانس گم ہو گئی۔ برف پر بے ہوشی
میں جانے سے پہلے مجھے لگا کہ ایک مضبوط ہاتھ نے مجھے سنبھال لیا تھا۔

میں نے دیکھا وہ ایک برف پوش تھا وہ برف کے گھنے بالوں [illegible] اس کے ہاتھوں میں چھوٹی سی
ہتھوڑی اور چھینی تھی وہ میرے اردگرد کی برف کاٹ رہا تھا۔ اس نے مجھے ایک برف میں سے نکالا اور
دوسری برف میں لا کر رکھ دیا۔ [illegible] کہتے ہیں کہ اب میں فوری طور پر چلنے کے قابل ہو ہی
نہیں گیا تھا۔ میں نے چند دن اس کی صحبت میں گزارے۔ وہ ایک خاموش، درویش صفت شخص تھا۔
محنت کرنے والا بلکہ محنت کو دوسروں میں تقسیم کرنے والا۔ اس کا ایک گھر تھا۔ اس برف گھر میں وہ
برف بسر کرتا تھا۔ ایک دانشور [illegible] نے مجھے بتا دیا۔ اس نے اپنے خادم سے کہہ کر مجھے ایک
برف چادر اوڑھا دی۔ خادم نے یہی کیا تو اچانک صدیوں کے گوشے آ گئے پھر میں سو گیا۔ جب
میں جاگا تو [illegible] تب وہ ایک عورت کا مجسمہ بنا رہا تھا۔ ایک عورت اپنے بدن کی
آرائش زیوروں میں ملبوس ایک برف کی سل پر بیٹھی تھی۔ وہ اس کے برف جسم کے خطوط ابھار رہا
بنا رہا تھا اس کی ہتھوڑی اور چھینی بہت قابل مشاق سے چل رہی تھی آواز کے بغیر۔ مجھے جاگتے دیکھ کر وہ
مسکرایا۔ چند لمحوں بعد اس کی مسکراہٹ بھی جم گئی۔ خادم [illegible] برف گلی میں [illegible] لگے
جب برف میں مزید چپ ہوتا ایک طرح کا [illegible] جہاں [illegible] لوگ کم تھے۔
[illegible] ایک ادھیڑ عمر کی عورت۔ یہ شاید برف آرائش کی وجہ
تھی [illegible] آگے [illegible] ہوئی۔ ہاتھ پاؤں [illegible] جسم [illegible] گئی تو اس
کے پیٹ میں [illegible] پیدا کرتی تھی۔ [illegible] تھی۔ وہ [illegible] خارج

گرتی تھی جیسے شاید بھی۔ مدد کی کہ اس کی آس رہے میں گری کی حس سے آس پاس کی برف بہ
جانے کیلئے پگھلتی تھی اور پھر جم جاتی تھی۔ برف تراش تھک گیا۔ وہ مجسمہ بنانے کے قریب پہنچ گیا تھا کہ
اچانک اس سے بھول ہو گئی۔ اس عورت کو دیوتا یا برف ہوتے اکھڑنے لگی۔ ایسے لگتا تھا کہ اس کے
حرا ایک دوسرے پر کھل جائیں گے جیسے ایسی ہوا برف کی ایک سوئی تہہ دیکھتے ہی دیکھتے اس پر جمنے
لگی۔ برف تراش مضمحل اور غمگین ہو کر اپنے وجود کو لئے غار اس کے دہانے پر بکھرتے گئے۔ وہ تیز
گرتی برف کو آہستہ آہستہ پھر سے کھول رہا تھا کہ اس کی جھونپڑی میں امید دوبارہ جنم لے رہی
تھی۔ اب وہ ایک آہستہ نہیں تک رہا تھا۔ اس کے ہاتھ کی ہر جنبش میں بے ترتیبی تھی۔ مجسمہ بگڑنے لگا
اس کی مادل ڈر رہے تھی۔ اس کے آنسو اس کے گالوں پر جم کر اپنے مصرف بناتے تھے۔ برف تراش
بھی رونے لگا۔ وہ اپنے دیوتا پر روتا تھا۔ اس کے آنسو برف جیسے بن گئے ہوتے ہوئے شفاف تھے۔ وہ
ٹھنڈی اکلوتی جاتی محبت کے ساتھ بڑی دیر تک سسکیاں لیتا رہا۔ اندھیرا دور ہوتا ہو رہا تھا۔ وقت ہی
یہ شاید تھا یوں اندھیری تسکین ضرور تھی جیسی اس اندھیرے کی ایک اپنی روشنی تھی۔ اندھیری روشنی۔
برف روشنی۔ میں نے اپنی سانسوں کو ٹوٹتے ہوئے محسوس کیا۔ اسی سے مجھے دھکا سا لگا میں آگے کو
پھسلا۔ یہ ایک لق و دق صحرا تھا۔ تقسیم بہ دلی صحرا جہاں برف نے ہر طرف برف بچھا رکھی تھی
میرے پاؤں کے نیچے شیشہ بند تھی میں اس پر بجستہ تھا میں شیشہ برف کے نیچے کی دنیا کو دیکھ رہا تھا۔
یہاں ایک چمک تھی۔ اندھیری چمک۔ اندھیری ٹھنڈی چمک۔ میں چلتا رہا اور دیکھتا رہا مجھے چند
مچھلیاں رینگتی ہوئی نظر آئیں۔ نیلی سی برف میں گم تھیں۔ وہ تیز بہتی تھیں۔ ایسے لگتی
تھیں۔ پھر میں نے وہاں ایک برف سمندر دیکھا۔ ٹھنڈا سمندر۔ اس میں ایک بڑی کشتی تھی کشتی میں
کچھ لوگ تھے اور جانور تھے۔ کشتی برف سمندر میں ہچکولے کھاتی رہی پھر وہ ایک طرف لڑھکنے لگی پھر
سیدھی ہونے لگی۔ پھر میں نے کس بیرے کالے کو دیکھا جو دوری کر رہا ہے ۔۔۔ ان کے
درمیان آ کر بیٹھ گیا۔ کشتی میں خوشی کی لہر دوڑ گئی۔ اس برف رت میں کوا ان سے بچ کے
جنہیں لایا تھا۔ اس لئے سارے خوش تھے۔ دیکھتے ہی دیکھتے برف سمندر میں وہ طلاطم برپا ہوا کہ کشتی
الٹ گئی اور اپنے سواروں سمیت غائب ہو گئی۔ غرق برآب ہوئی۔ پھر میں نے ایک غار دیکھا جس
کے منہ پر جالا تنا تھا۔ غار میں ایک کبوتری کو دیکھا جو اپنے انڈوں پر بیٹھی تھی۔ اس کے سر کی گرن

مفقود تھی۔ اس لیے اندھے برف ہوئے تھے اس کے پاؤں پر برف جمی تھی۔ وہ اڑنے کے قابل نہیں رہ گئی تھی۔ اس کی چونچ میں برف کی ڈلی تھی جسے وہ کبھی کبھی چوسنے لگتی تھی۔ میں ایسے عجائبات دیکھتا آگے کو روانہ ہوا۔ مجھے ایک جانب ایک بوڑھی عورت دکھی وہ حرکات رہی تھی اس نے بالوں کی مینڈھیاں کر رکھی تھیں۔ اس کا چہرہ اس کا تنکا، اس کی پوری تن بدن برف کے حصار میں تھا اس کی مینڈھیوں پر برف جمی تھی۔ میں قریب گیا اسے سلام کیا۔ اس نے میری طرف دیکھا یہ میری ماں تھی جو ایک عرصہ ہوا مر چکی تھی۔ اس نے میرے سر پر ہاتھ پھیرنا چاہا وہ وہیں جم کر رہ گیا۔ میں رونے لگا وہ ہنس پڑی اس کا منہ پوپلا تھا دانت نہیں تھے۔ اس کے مسوڑوں پر برف کی تہہ تھی۔ وہ برف بنی تھی رہی میں حیران ہوتا رہا۔ میرا حال رکنے کو تھا۔ میں نے اس عورت کی گود میں چھپنے کی کوشش کی اس کی برف شکل ٹوٹنے لگی۔ لیکن وہ غائب ہو گئی وہ ایک برف قبر میں جا گھسی تھی قبر پر اس کا نام لکھا تھا۔ اللہ وسائی زوجہ اللہ دتہ رفعت قریشی محلہ تیجتے دو گلی کال پیروں پکا دروازہ دو مکہ۔ آگے عبارت مٹی ہوئی تھی۔ میں جو عبارت پڑھ چکا تھا اسے بھی اب برف نے ڈھانپ دیا تھا۔ جو تحریر میں نے پڑھی تھی اس کے مطابق تو وہ میری ماں نہیں تھی پھر بھی وہ مجھے بچی ماں ہی لگتی تھی۔ شاید موت ساری ماؤں کو ایک جیسا ہی بنا دیتی ہے۔ قدر حسن کی کوئی اس کو نہیں لیکن وہ ایسی ہے وہ نیلگوں ہر رنگ ہوتا ہے گھر سے ہوتا ہے تو روئے سے پیچھے ہٹاتا ہے۔ بدکار عورتوں کو خوبصورتی عطا کرتا ہے۔ نیک بیبیوں کو مکاری کے لبادے میں لپیٹ دیتا ہے۔ اسی سالہ بوڑھوں کو شہوت دیتا ہے اور لڑکیوں کو لنگی تو چنڑی لڑکوں کو تیجے بنا دیتا ہے۔ ہارے اندام اور سیاہ فام عورتوں کو بانجھ کر دیتا ہے۔ وہ سیاہ رنگ رواں جنس ہوتا ہے جو سفید موتی جھلکتا ہے۔ وہ عورت کی کوکھ میں سے ان کو نکالتا ہے پھر ہر چیز کو برف کر دیتا ہے۔ مجھے اپنے پیچھے حضرت صاحب پوچھتے ہوئے لگے پھر لگا جیسے وہ ٹھٹھک گئے ہوں۔ ان کی داڑھی کی جھنگی ہوئی لٹک رہی تھی۔ میرے حواس پر برف چڑھنے لگی۔ چھت سے مجھے آلیا میں سن ہو کر وہ وہیں بیٹھ گیا۔ اے میرے رب مجھے مجبور کر کہ میں چہروں کو جان سکوں۔ میں گڑگڑاتا رہا۔ اب کہ میں آنسوؤں کے بغیر رو رہا تھا کیا آنسو برف تھے۔

برف پڑی جگہ سے کھسکی یہ ایک دراز تھی۔ میں نیچے چلا گیا۔ یہ ایک نیلی برف سے سجا گھر تھا۔ برف پلنگ، برف جوتے، برف پوشاک، برف تاج، برف سورج گل، برف گل، برف ریچھ ہے،

برف عورت، برف ڈش میں برف کے ساتھ سرو کرتی ہوئی ایک رقاصہ کی تھی جو برف پر رقص کر رہی تھی۔
بہت مشتاق لگتی تھی۔ اس نے میرا انگ انگ جھنجوڑ ڈالا۔ پھر وہ ڈالا۔ میری برف کا رنگ لال [illegible]
گہرا سبز۔ وہ برف رت میں گلاب تھی جس کی ہر پتی پر برف کانٹے تھے۔ میں زخمی ہونے لگا تھا
لگا وہ مجھے مسلسل رہی دیکھ رہی تھی کہ ایک بھی چنگاری پیدا نہ ہوئی۔ برف کو برف چھیڑ رہی تھی [illegible]
ٹھنڈی برف تھی۔ اس نے مجھے چھوڑ دیا۔ وہ مجھ سے الگ ہوئی تو ایک دھماکہ سنائی دیا [illegible]
گرمی تھی کہ میری ناک پر جمی برف کا کرسٹل ٹوٹ گیا۔ میں نے سونگھا یہ لپک تپش کی [illegible]
دھماکہ ہوا اور روشنی ہو اٹھی۔ نارنجی روشنی۔ اس روشنی میں مَیں نے دیکھا وہ پچاس سنگروں پر [illegible]
میں ان کی جانب چلا۔ یہ ست الوجود جیش کا ب [illegible] کا مسبب تھا۔ وہ اپنی سواری تو [illegible]
بیٹھے لپٹے تھے۔ معبدان کے سبب لرزنے سے کانپتا تھا مگر جیسے کے آخر میں [illegible]
پر آگ جلتی تھی آگ ایک عظیم اژدھے کے منہ سے برآمد ہوتی تھی اژدھے کی [illegible]
چھپانے ہوئے تھے میں دریک ہوتا چلا گیا۔ میرے جسم پر جمی برف آگ [illegible]
بالکل ننگا تھا۔

میں نے اپنی برہنگی چھپانے کی کوئی خاص کوشش نہ کی۔ قدم قدم [illegible]
دھماکے اور تپش بہت بڑھ گئی تھی اژدھا پانچ سانس کھینچ کر سانس چھوڑتا تھا وہاں [illegible]
راکھ ہوتی تھیں۔ اژدھے کی چنگھاڑتی ہوئی سانس کے ساتھ ساتھ چنگاریاں [illegible]
رات پر دہکتے انگارے رہ رہے تھے۔ وہ اپنی دو شاخہ زبان سے مجھے [illegible]
میں سے کئی راہ دیے ہوئے۔ یہ آپ کو چاہیں کے ہاتھ پر ایک ہی آنکھ تھی [illegible]
دیکھ دور تک دیکھ سکتا تھا میں زیادہ دیر نہیں رہا ہوں تو اس کی دست [illegible]
میں کسی نہ کسی طرح ایک انگارہ اٹھانے میں کامیاب ہو گیا۔ ہاتھ میں [illegible]
جسم کا کوئی دوسرا حصہ بھی اسے سہارنے کے قابل نہ تھا اور مجھے سمجھ نہیں [illegible]
پھر میں نے واپسی کی راہ لی۔ راستے میں پھر وہی زمستان حائل تھا۔ میرے جسم پر پھر برف اتر آئی۔
میرا انگ انگ ڈھک گیا۔ میں ہولے ہولے [illegible] میرے بوف حصے میں انگارہ [illegible]
تھا۔ یہ میرے سر کو جلاتا تھا۔ پھر یہ ہوا کہ میرا سر جواب دے گیا اور ہر سمت میں دھماکہ [illegible]

برف ہو گیا۔ اب وہاں پر بڑا سا برف کا پہاڑ تودے کے طور پر رہ گیا ہے۔ اس سے اپنا سر ٹکرایا۔ پھر ہم
معدوم ہو گئے مگر البتہ اس کا نشان موجود تھا۔ میں نے اور حضرت صاحب نے افسوس کیا اس نے پر
گردن ایک طرف ڈال دی۔ حضرت صاحب مراقبے میں چلے گئے۔ قتل کے وقت وہ بیٹھ گئی تھی
بے گناہی کے مرتکب ہوئے تھے۔ میں نے اس شخص کی طرف دیکھا جو ایک عظیم مشن پر گیا تھا۔ مرنا کام نا
تھا۔ میں نے اسے پکارا وہ اب نہیں رہا تھا۔ اب بیٹ اور قبر کھودنے اور اسے دفن کرنے کا مرحلہ
درپیش تھا۔ میں کدال لئے ہوئے پرانے مزار سے باہر آیا۔ میں اندھیرے کو ٹٹولتے آگے بڑھتا رہا۔ میں
ہمارے منہ پر نئی قبر کو عبور کر کے آگے آیا صرف ایک قبر کی جگہ بچی تھی۔ ہر طرف قبریں ہی قبریں تھیں۔
یہ قبرستان، قبروں پر نام بھی درج تھے۔ تاریخ پیدائش، موت کا دن، عمر، خاندان، شجرۂ نسب۔ بد
اور وہ جو دیکھا، برف کھانے، برف کھولی، برف خریدی، برف فروخت، برف اوڑھے۔ یہاں دفن ہوئے
تاریخ نویس، شاعر، ورد، خندے، شریف، گونگے، بہرے، عاشق، مرے، بیٹا، بیٹی، ہیرو،
آقا، غلام، جیب باز، دلال، راہب، چور، عالم، جاہل، قاتل، مقتول، ظالم، مظلوم سب ان میں تھے۔
ان کے ساتھ ان کے قصے، کرتوت، کہانیاں اور کارنامے بھی دفن تھے۔ تصویروں کے رنگ برف
کیچڑ پر بکھرے، مردہ گھڑیوں کی یاد دلاتے تھے۔ اسی قبرستان میں جب یہ آخری قبر تیار ہو گئی تو میں
نے اور حضرت صاحب نے مل کر مردے کو برف کا غسل دیا پھر اسے ایک پاک صاف برف کفن میں
لپیٹ دیا۔ پیچھے سے برف کی تہہ ان پر جمتی ہوئے میں نے برف لفظوں سے اس کا کتبہ تیار کیا
اسے ایک بہادر شخص اور ایک ناکام پرومیتھیس (Prometheus) لکھ لیجیں وہ ملک کا آدمی ہے
وہ اپنی دھن کا پکا تھا۔ وہ ایک عظیم مشن پر قتل کی راہ میں مارا گیا تھا۔ سے شہید کہنا بھی شاید ٹھیک ہی
ہوتا لیکن میں نے اسے شہید لکھنے سے گریز کیا۔ ہم واپس غار میں آئے۔ اب ہم صرف تین ہی بچے
تھے۔ میں، حضرت صاحب اور ان کی صاحبزادی۔ وہ برف کی ایک ٹوٹی سی کل تھی۔ اس کل سے کئی
رنگ پھوٹتے تھے جو اندھیرے کو ذرا سا روشن رکھتے تھے۔ اس کے بدن کی یہ جلتی بجھتی کمزور سی روشنی
ہمیں ایک دوسرے کو محسوس کرنے کے لئے کافی تھی۔ ہم نے برف غذا کھانا شروع کر دیا۔

جو کچھ اب تک ہو چکا تھا اس کی وجہ ہمارا مشن ترک کر دینا اور شدید ناچاقی کی وجہ سے ہوئی
تھی۔ سب کچھ اچھا تھا۔ برہم گرم، فضا اچھی صحت بخش۔ سورج تھا چاند تھا۔ دن تھا رات تھی اور ہم تھے

تھیں۔ اپنے حالوں میں مست! ہمیں کوئی اندیشہ نہیں تھا۔ ہم نے ہر چیز کا بے دریغ استعمال کیا۔ کھایا پیا، اوڑھنا بچھونا ہر چیز وافر تھی۔ لیکن ہماری ناعاقبت اندیشی نے ہمیں یہ دن دکھایا کہ ہم نے سب کچھ کھو دیا۔ جنگل کاٹے گئے۔ ہم نے تمام لکڑی جلا دی۔ پھر گھریلو استعمال کی چیزیں، پلنگ، میز، کرسی، الماری، بچوں کے پنگھوڑے تک ہماری ہوس کی بھینٹ چڑھ گئے۔ سب کچھ ختم ہو گیا حتیٰ کہ ہمارے تن کے کپڑے تک اس مہم میں کام آ گئے۔ ہم ننگے بدنوں کے ساتھ بے شرمی سے ایک دوسرے کے پاس سے گزرتے تھے۔ سورج برف کی دھند میں چھپ گیا۔ پھر منجمد ٹھنڈ نے ہمیں آ دبوچا۔ اب ہر پہاڑ کی چوٹی برف تھا۔ زمین برف تھی۔ آسمان برف تھا۔ ہر طرف برف تھی۔ ہم مرتے تھے اور ٹھنڈ ہمیں مارتی تھی۔ ہم حرارت کی تلاش میں چیختے۔ وہ ہم سے اور دور ہو جاتی۔ حتیٰ کہ وہ کہیں بھی نہ رہی۔ اب یہ دنیا ایک منجمد برف خانہ تھی۔ اتنی ٹھنڈ میں چونکہ محنت بھی نہیں ہو سکتی تھی سو ہم آپس میں لڑتے جھگڑتے تھے۔ ایک دوسرے کو مارتے تھے۔ جو ٹھنڈ سے نہیں مرتے تھے یوں مر جاتے تھے اور عورتیں بانجھ تھیں۔ جو چند ایک بچ رہے وہ اس غار میں سمٹ آئے تھے۔ بہت سی صدیوں کے بعد وقت آخر زندگی سے بالکل قریب ہم جاگزیں ہوئے۔ ہم میں سے جو کوئی بھی برف پیاس میں اوپر آتا وہ اپنے سامنے غیروں کا ایک جہان پاتا لیکن ہم سب جانتے تھے کہ جب یہاں کوئی نہیں مرتا تھا اور ایک بھی قبر موجود نہیں تھی تب بھی اس غار کے منہ پر ایک قبر موجود تھی۔ یہ کب سے تھی؟ کس کی تھی؟ کوئی نہیں جانتا تھا۔ ہر کوئی کہتا صرف یہی کہ حضرت صاحب سے کئی بار پوچھا گیا وہ کچھ بتاتے نہ تھے۔ بس اپنی ریش مبارک پر ہاتھ پھیرتے اور دور تک دیکھتے رہتے۔ چونکہ یہ قبر راستے کی رکاوٹ تھی اس لیے کچھ لوگوں کا خیال تھا کہ اسے راستے میں نہیں ہونا چاہیے۔ یہ پہلا موقع تھا کہ ہم مختلف حالات کی وجہ سے الگ دو گروہوں میں بٹ گئے تھے۔ ایک گروہ حضرت صاحب کے ساتھ تھا اور دوسرا ان کا مخالف۔ پھر آگے بڑھنے کی جرأت البتہ کسی میں نہیں تھی۔ سو یہ نامعلوم قبر موجود رہی۔ اب جب کہ میں، حضرت صاحب اور ان کی صاحبزادی ہی رہ گئے تھے اور حضرت صاحب کو شاید معلوم نہیں تھا کہ میں ان کے دشمنوں میں سے ایک تھا۔ اس لیے جس شب پہلی برف شادی کے ساتھ ان کا وصال ہوا میں نے دل میں عہد کیا کہ میں انہیں اس غار کے منہ پر سے ہٹا کر دوسری قبر کے قریب دفن کروں گا کہ قبر کی اور جگہ بھی نہیں تھی۔ جلد ہی میں نے ان کی قبر بنا دی سے وہ قبر ٹوٹنے لگی۔ پہلے ایک دراڑ پھر

شگاف پڑا ہوا۔ میرے سامنے ایک گڑھا تھا۔ خلا۔ میں جھک کر اس گڑھے میں جھانک ہی رہا تھا کہ ایک دھماکہ ہوا اور گڑھے سے آگ کے شعلے برآمد ہونے لگے۔ جلد ہی آگ کے شعلے آسمان کو چھونے لگے۔ ہوا گرم ہونے لگی۔ گرمی وسعت کی لہر میں سب کچھ پگھلنے لگا۔ سارا برف پانی ہو کر ایک طرف کو بہنے لگا۔ منجمد شجر نے زندہ ہو اٹھے۔ دبی ہوئی رکی ہوئی روئیدگی نے انگڑائی لی۔ سورج جمالی میں ڈوبا ہوا موجود رہا۔ میرے اور حضرت صاحب کی صحراوی کے بدن پر جمی ہوئی برف کی برف پگھلی تو ہم دونوں ایک دوسرے پر عیاں ہو گئے۔ ہم شرمساری سے نہیں بلکہ حیرت سے ایک دوسرے کو دیکھتے تھے۔

◆◆◆

گنڈ کا محراب ساز

مرزا حامد بیگ

میرے لیے اس سرخ ٹوپی والے محراب ساز مستری کو بھول جانا ممکن نہ تھا لیکن اس دنیا کے سو دھندوں میں اور جیتے جی کے ہزار بکھیڑوں نے اُس کی یاد رفتہ رفتہ دھندلی ہوتی چلی گئی۔

ریل کی اس برانچ لائن پر مختلف حیثیتوں میں سفر کرتے ہوئے تیس برس گزر گئے۔ ٹکٹوں کی پڑتال کے دوران ہزاروں بے ٹکٹ اور بدکردار مسافروں سے ملاقات ہوئی اور سینکڑوں سے الجھے۔ تعاقب کا گواہ ٹھہرا۔ اللہ والے بھی بہت سے ملے۔ کبھی کچھ پاس ہو جانے کے جھمیلے۔ اگلے برس ایک دن میں یہ نیلی وردی اتر جائے گی۔ بیٹھ جاؤں گا گھر میں۔ ٹکٹ کاٹنے والا مشکیں رکھ کر بھول جاؤں گا اور سنبھال لوں گا آرام کرسی۔ وقت کی گرد کو جھاڑ کر ایک ایک چہرہ لاؤں گا سامنے۔ جب باتیں ہوں گی تفصیل کے ساتھ۔

دین یا اپنی مخصوص رفتار کے ساتھ ہچکولے کھاتی، دھوئیں کے مرغولے اڑاتی، ریل جاری تھی جانے کیسے، آج برسوں کے بعد وہ سرخ ٹوپی والا محراب ساز مستری پھر یاد آ گیا۔ شاید اس لیے کہ وہ بھی دسمبر کی ایک ایسی ہی سرد رات تھی، جب مستول کی پڑتال کے بعد میں ایک حال بوڑھا دیکھ کر صبا کو پینے کی خاطر بیٹھ گیا تھا اور اس سے بات نکل گئی تھی

اس کی ناتمام ریل جیسی تکرار کی سوال: کب، زندگی آنکھیں یار رہے؛ سیٹ سے مجھے اب تک یاد ہے۔

اس نے سخت سردی میں صرف ایک ململ کا کرتہ پہن رکھا تھا۔

میں نے اس سے پوچھا تھا: "تمہیں سردی نہیں لگتی کیا؟"

وہ میرا سوال سن کر مسکرا دیا تھا اور اپنے قدموں میں رکھے ہوئے تھیلے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اس نے کہا تھا

"صاحب اس تھیلے میں کرنڈی، ساہل، تیشہ اور گرمالہ (ایک مستری کا سامان) رکھا ہے۔ مجھے ادھر دن ہیں کام کرنے اور جسم کے جوڑوں کو کھولنے کے۔"

میں اس وقت تک اس کے نام اور کام سے ناواقف تھا۔ اس سے کام کی نوعیت اور مہارت کی بات چلی تو برابر میں بیٹھا ہوا ایک مسافر حیرت سے گویا ہوا

"بابو جی، آپ انھیں نہیں جانتے؟ گنبد کے ٹھیکے کا مجموعہ ہیں یہ۔ ان کی باریک کرنڈی اور تیشے کی شہرت دور دور تک پھیلی ہوئی ہے۔ حیرت ہے بابو جی کہ آپ انھیں نہیں جانتے۔"

میرے سامنے بیٹھے مستری نے یہ بات سن کر عاجزی سے اپنا سر جھکا لیا۔

"کیا واقعی، مستری؟" میں نے استفسار کیا۔

"صاحب کیا عرض کروں؟ میں کیا اور میری اوقات کیا۔ یہ تو پروردگار کا خاص کرم ہے اور اس فقیر کی ادنیٰ سی کاوش ہے۔ جیسے جیسے سنگ مرمر کاٹ چھانٹ کر تیشے کے ساتھ ہو ... بس اللہ کا سہارا ہے۔ لوگ جھوٹ موٹ میں تعریف کر دیتے ہیں صاحب۔"

پھر سب باتوں باتوں میں اس کے تعمیراتی منصوبوں اور کارناموں کی تفصیل معلوم ہوئی تو میرے لیے اسے جلد بھول جانا ممکن نہ رہا۔ شہر کی قدیم اور تاریخی مسجد کے ... گزشتہ کئی برسوں سے مسجد کی محرابیں، تنگ جالیاں، نماز کی قطاریں اور مسجد کے منبر بناتا چلا آ رہا تھا۔

وہ بہت ناپ تول کر بات کر رہا تھا، یوں جیسے مسجد کی محراب میں ناگوں کے جوڑ ملا رہا ہو یا سنگ مرمر کو کاٹ کر بنائے ہوئے خاکوں میں رنگ اور مصالحہ بھر رہا ہو۔

اس سے لگتا جا رہا تھا لیکن اس راستے میں ریل کی پٹڑی گنبد سے چار کوس پرے ایک لمبی قوس بنا کر نکل جاتی تھی۔ اس موڑ پر جب ٹرین آہستہ ہوتی تو اکثر مسافر ویرانے میں اتر جاتے۔

گھنٹہ بھر ساتھ رہا ہوگا اس کا۔ جب ٹرین ذرا آہستہ ہوئی تو وہ بھی اس موڑ کے سامنے پر چلتی ٹرین سے اتر گیا

بے شک وہ ایک غیر معمولی مسافر تھا۔ ان گنے چنے مسافروں میں بہت نمایاں ... تو بہت

اس سے اور مختلف معلوم ہوئے اور جن سے گزشتہ کئی برسوں سے اس برانچ لائن پر ملاقات ہوئی
تھی اس پہلی اور آخری ملاقات کے چند روز بعد لندن سے متعلق ایک چھوٹی سی خبر نے مجھے عجب گتھی میں
ڈال دیا۔

خبر کیا تھی ماجرا سمجھئے کہ ... شیا اور ... میں اس وقت میں ٹھیک طرح سمجھ
نہیں پایا۔ اخبار میں ایک چھوٹا سا چوکھٹا ... جہاں لندن کے شب و روز بیان کیے گئے تھے وہیں ایک شادی
شدہ عورت کے قتل کی خبر بھی درج کردی گئی تھی۔

میرے لیے اس خبر کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ خصوصی نامہ نگار نے لندن کے ایک مشہور
محراب ساز مستری کو صاف طور پر پچھلے دنوں بیوی کا قاتل قرار دیا تھا

جو ... یہ وہ مشہور محراب ساز مستری ... سرخ ٹوپ والا جوان تھا؟ کیا وہ قاتل بھی
ہوسکتا ہے؟ میں ... اپنے ... کے سبب لندن جا کر حقیقت معلوم کرنا میرے لیے دشوار
تھا۔ صرف ... بات چلتی رہی ... سب نے ... ایک ... قاتل ہی قرار دیا ... کی
بھگت میری ... جگہ قائم رہی

... کے ہاتھوں میں ... میری نظروں سے گزرتے رہے ...
کارروائی کی رپورٹنگ کہیں دیکھنے کو نہ ملی۔

لوگ کہتے ہیں کہ مستری نے عدالت میں صرف ایک ہی ...

”صرف تھوڑا سا کام ... کیا ہے صاحب۔ محراب کا یہ کام ادھورا رہ گیا تو آگے ...
رکھاؤں گا صاحب“

لیکن ... مستری ... تھوڑی ... کرسکتی ہیں۔

پھر معلوم ہوا کہ مستری پھانسی چڑھ گیا۔

... مسلسل ... والے ... کے ... میں جیسے ...
دیا سے ... جب آنکھ کھلی ... کے کئی مسافر تبدیل ہوچکے تھے۔
مجھے ... سے ... شروع کروں گا اور اطمینان کے ساتھ ...

”بابوجی اس برانچ لائن پر سفر کرتے ہوئے کتنے برس گزر گئے۔

مجاں سے بھی دو گنا ہوگی بر۔ آپ پر عوام کی خاص مہربانی ہے صاحب لیکن یہ نیک دل بندوں کی خاص پہچان ہے"۔

سرخ و سپید [illegible] ستواں ناک، کرنجی آنکھوں اور چھوٹے شانوں والا میرا ہمسفر گویا مجھ سے مخاطب تھا ورنہ شاید [illegible] کرنے والے پیسے دو [illegible] چڑھ جانے والا [illegible] کیسے تھی اس کی۔

وہ کہہ رہا تھا "مت دل [illegible] پاس مسافروں سے ملتا ہوں صاحب بیٹھ کے بے پھر جانے کے لیے [illegible] آتا ہے اس لیے [illegible] سے کام کی نوعیت کی وجہ سے [illegible] ہے صاحب کہ ہر طرف جانا پڑتا ہے۔"

پھر اس نے صدری کی بالائی جیب سے خوبصورت [illegible] نکالا اور اسے سونگھتے ہوئے پھر [illegible] کیا۔

"اب [illegible] چاہیے تب بھی جانا پڑتا ہے صاحب اپنے بچوں کا [illegible] کی خاطر۔ پر اب حساب چکانے ہوتے ہیں [illegible] چھتوں سے [illegible] کرتے دیتے ہیں [illegible] کے کہیں پہنچ گئے صاحب لیکن [illegible] ہیں [illegible] گھنٹہ [illegible] ہے کی خاص عطا ہے صاحب [illegible] بچے کسی کام کا صاحب اللہ کا [illegible] ہے۔

والد صاحب [illegible] مسجد [illegible] کی [illegible] گئی [illegible] جوانی میں گزر گئے، مجھے تب چھوڑ کر [illegible] کے ساتھ۔"

"[illegible] کوئی [illegible] کام [illegible] ہے۔"

"[illegible] بہت مجبور ہیں [illegible] کی [illegible] کرو [illegible] بھی رہے ہیں لیکن مجھ سے [illegible] صاحب [illegible] کا [illegible] جاتا ہے [illegible] ہیں تم [illegible] کی [illegible] ہیں۔ کیا [illegible] صاحب [illegible] کی [illegible] کہ بچے [illegible] رہے۔"

[illegible]

"ہاں صاحب۔ ابھی دو ماہ پہلے شادی ہوئی ہے۔ لیکن کیا کرو صاحب، یہ کام بھی تو کرنے ہیں۔"

"بے شک۔" میں مان گیا۔

"اب کدھر کا ارادہ ہے؟" میں نے پوچھا۔

"اپنے آبائی علاقے میں جا رہا ہوں صاحب۔ گنڈا کا نام تو سن رکھا ہوگا آپ نے۔ وہ گزر رہے ہیں ادھر سے، پورا علاقہ ہوگا نظر۔"

"ہاں۔ گنڈا کیا عشرت گنڈا ہے۔ خاصے دلچسپ معاملات ہیں۔"

"کوئی خاص نام سا دام۔ صوبی سنگلاخ چٹانوں اور پتھریلی ڈھلانوں میں آباد یہ چھوٹا سا قصبہ ہمیشہ سے ایسا نہیں تھا صاحب۔ تاریخی تعمیر والے خوش حال گھرانوں، وہاں کے مستقل قیام کے سبب صدیوں سے آباد و سکون نام تھا۔ دیکھتے دیکھتے اسے جانے کس کی نظر کھا گئی۔ سارے جاہ و حشم کے پیچھے ادھر گئے۔ ہمارے بڑے بڑے حویلیوں کے اونچے دروازوں کی جگہ اب بہت سے دوسرے لوگ آ گئے۔ کچھ بھاپ سے چلنے والی گاڑی کی طرف آ گئے ہوں۔"

"میں کیا کہہ سکتا ہوں میاں، کس بات پر دکھائے قصبے سے جانے تک۔"

"صاحب، چند لفظے ہوئے ذہنوں کے ساتھ ریل کی پٹڑیاں مرتا ہوا بھی تک پہنچ چکے ہیں۔ گزرتے ادھر سے تو ٹھہر کر چند گھڑی یا دو گھڑی رک جاتے ہیں اور اس بستی کو پہلے سے کہیں زیادہ ویران کر جاتے ہیں۔ کیا بتاؤں صاحب، بے روزگاری اور بھوک سے پیٹ دکھانے والوں کو وہیں ہے۔ ہمارے نیک نام قصبے کا ایک بڑا عشرت سرائے میں مل رہا ہے، گیا صاحب جہاں شب بسری کے لیے تاریک گلیوں اور چوڑے شانوں والی دراز قامت لڑکیاں سو سو روپے میں مل جاتی ہیں۔ اس بستی کے دن ڈھلتے اور راتیں جاگتی ہیں۔ عارضی مسرت کی تلاش میں دور دور سے آئے ہوئے رات بتانے والے، متعدد اکابرین مت، قومی جوان، اخبار والے، سیاستدان، اور ہر طرح کے افراد ادھر آ جاتے ہیں۔ پیشہ ورانہ عورتوں اور جھوٹے رشتوں سے تسکین پاتے ہیں۔"

"اچھا۔ یہ لوگ بھی؟"

"ہاں صاحب، ہر طرح کے لوگ آتے ہیں ادھر۔ میں بہت چھوٹا سا تھا صاحب، جب
ابا نے بستی کو چھوڑ دیا گیا تھا۔ سر پر تاج ہوتی تھی۔ بہت کام کیا ادھر ادھر۔ اب سوچا ہے اس گناہوں کے گھر
میں ایک مسجد سنوار دوں۔ اس سانس کا کیا اعتبار۔ آئی، آئی، نہ آئی۔ سب یہی سوچ کر چل پڑا،
صاحب"

نوجوان مستری مسجد کی محراب میں ٹائلوں کے جوڑ ملا رہا تھا۔ عشرت محمود کو دور کرتے ہوئے
لگا جیسے آنکھوں میں رنگ اور معصومیت بھر رہا تھا

دور کی سگنل پوسٹ چناروں اور چٹیل علاقوں گردشوں میں سے گزرتی ٹرین کے دھندلے شیشوں
میں سے کانچ کی روشنی جیسے نکلتی اور ٹرین کی رفتار سست پڑ گئی تھی۔

"مسجد تو اسٹیشن سے ملنے والا ہے۔"

"ہاں صاحب، یہ بتی کی روشنیاں عشرت محمود کی ہی ہیں۔ میں یہیں آ جاؤں گا صاحب۔
میرے لیے دعا کیجیے گا۔"

"اچھا، ایک بات بتاؤ۔ تمہارے والد صاحب بھی کیا اسی طرح کی سرخ ٹوپی پہنا کرتے
تھے؟"

"جی، جی ہاں صاحب۔ یہیں لوگ کہتے ہیں کہ وہ میری طرح خسری مستری نہ تھے۔ بہت
گرم مزاج تھے۔ خدا مغفرت کرے۔"

"بس صاحب، اب چلتا ہوں۔ عمر نے وفا کی تو پھر کبھی۔"

"انشاء اللہ"

سرخ ٹوپی والا نوجوان مستری اپنے سامان کو سمیٹتا اور مسجد کا کام مکمل کرتے ہوئے اٹھ کھڑا
ہوا۔

"خدا حافظ۔"

وہ عشرت محمود کے تم تاریک اسٹیشن کی تاریکی میں اتر گیا۔

لمحہ بھر رک کر ریل ایک بار پھر چل پڑی تھی۔ میں نے کھڑکی میں سے بیٹھے بیٹھے اس کے
متحرک ہونے کو حیرت کے ساتھ ریل سے پھاٹک کے پار اکا دکا ٹمٹماتی ہوئی روشنیوں کی جانب

اختر نے دیکھا

ایسے میں میرے دل میں جانے کیا آئی کہ اسے آواز دوں، وہ چیخ چیخ کر بتاؤں کہ مسٹری،
تیرا باپ گرم جوش ہو کر نہیں مرا۔ میں نے اسے تیری ماں میں دیکھا ہے۔ جان لو کہ وہ کسی گہری سازش کا
شکار ہوا۔ کسی سنگدل نے دیں گے تمہیں اللہ کا گھر۔ یہ عشرت کنڈ کی انتقامیہ یہ سوال بچا سے
بڑے سے سب جھوٹ کے پلندے
لیکن میں ایسا نہ کر سکا۔

مجھ سے بہت آگے جا چکا تھا وہ بس کے ساتھ، اور مسٹری جا رہی تھی۔ گاڑیوں کی چرچراہٹ کی
بیچ میں نے، بچے مسٹری تھیلے میں سے کوئی نکال کر اپنے کندھوں پر ڈال لیا اور باہر نکلنے والی مسٹری کے
غصے سے جھٹکے کے ساتھ سر جھٹک دیا۔

ٹرین ایک بار پھر اپنی مخصوص رفتار کو پانے کی کوشش میں تھی اور عشرت کنڈ کا وجود پیچھے سب سار
مسٹری پیچھے رہ گئی تھی

◆◆◆

اگر آنکھ کھل گئی تو۔۔۔

خالد فتح محمد

مجھے لگتا ہے کہ آنکھ کھلی تو میں مر جاؤں گا!

اگر اسی طرح جینا پڑ گیا تو زندگی اندھیرے میں گزرے گی، اور موت موت بھی اندھیرا ہے ایک طویل، گہرا اور کبھی نہ ختم ہونے والا اندھیرا۔ ایسا اندھیرا جس کے کنارے بھی اندھیرے ہی ہیں، سرحدیں بھی اندھیرے کی، آغاز بھی اندھیرا اور اختتام تو ہے ہی نہیں۔ تاحد نظر اندھیرا، ایک طویل سرنگ، جس کا کنارا نہیں۔ جب اندرا گاندھی نے دربار صاحب پر فوج کشی کی، امریکہ نے پہلے عراق پھر افغانستان میں اپنی فوج اتاری اور پاکستان دہشت گردوں کا گہوارہ بن گیا تو عالمی سفارت کار اور تجزیہ نگار سرنگ کے دوسری طرف روشنی کی بات کرتے تھے۔ میں روشنی والے جملے کو نہیں سمجھ سکا تھا۔ آج جب میں زندگی کے اندھیرے میں موت کی طویل سرنگ کو دیکھتا ہوں جس سرنگ کو جس کا دوسرا کنارا نہیں تو ان سفارت کاروں اور تجزیہ نگاروں کی بات میری سمجھ میں آ جاتی ہے۔

مجھے آنکھیں بند کر کے جینا پڑے گا۔ یہ کوئی زندگی ہوگی! میری آنکھیں بند ہیں، میں روشنی کو دیکھ نہیں سکتا، صرف محسوس کر سکتا ہوں۔ وہ بھی اس لیے کہ میں اب تک کی زندگی کا بیشتر حصہ روشنی میں نبھاتا رہا ہوں اور چوں کہ میں نے روشنی کو دیکھا ہوا ہے، اس لیے اسے محسوس بھی کر سکتا ہوں۔ انسان کسی چیز کو محسوس کر سکتا ہے جس سے اس کی شناسائی ہو۔ شناسائی ہونا بھی ایک نعمت ہے۔ اگر میری روشنی سے شناسائی نہ ہوتی تو میں اندھیرے سے کیوں کر متعارف ہوتا۔ اندھیرا جس موت کی طرح ہوتا ہے جو ہر رات کو نظر آتا ہے لیکن زندگی پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ میں جب دیا

میں آیا تو گویا اندھیرے سے روشنی میں آیا تھا اور روشنی سے متعارف ہوا تھا کیونکہ میں [illegible]
تھا۔ اس کے بعد سے آج تک میں ایک عجیب سے قصے میں [illegible] روشنی [illegible] روشنی سے اور
اندھیرا میرا ہمسفر رہا ہے۔ شاید میں آنکھیں کھولنے سے [illegible] ہوں میں [illegible]
گیا ہوں اور اب پھر اس کے کچھ الفاظ سننے کے لیے اس کے پاس جا رہا ہوں۔

اگر میں آنکھ کھول لیتا ہوں اور آنکھ کھولتے ہی مر جاتا ہوں تو آنکھ کھلنے اور مرنے کے درمیانی لمحے کے ہزارویں حصے میں مجھے روشنی نظر آئے گی [illegible] مروں گا؟ موت تو اندھیرا ہے اور [illegible] روشنی کے پاس مستقل قیام [illegible] گا؟ ڈاکٹروں کے مطابق شاید میں مر چکا ہوں گا لیکن اس لمحے [illegible]

مرے ہوئے لوگوں کی آنکھیں بند ہوتی ہیں [illegible]
شاید موت میں انھیں اتنی کشش نظر آتی ہے کہ وہ [illegible] ہو جاتے ہیں [illegible]
ہے اس لیے میں مرنا نہیں چاہتا۔ میں اگر کبھی مرا تو شاید [illegible]
ناپسندیدگی، بلکہ غصہ [illegible] ایسا تاثر جو گالی دینے سے پہلے [illegible] ہے۔ میں [illegible]
نہیں دیکھے۔ وہ پہلا مرا ہوا آدمی تھا جسے میں نے دیکھا [illegible]
وہ عمر گزر جانے کے بعد بھی میری آنکھوں کے سامنے ہے۔ [illegible]
کبھی مسکراہٹ کے ساتھ سلوک نہیں کرتے تھے۔ اس کے چہرے پر [illegible]
ہوئے اس نے مرتے دم شاید کوئی ایسی عجیب چیز دیکھ لی تھی [illegible]
مسکراہٹ پھیل گئی تھی۔

میں مرنے والوں کی آخری رسم کی ادائیگی میں [illegible] نہیں چاہتا [illegible]
بن کے رہ گیا ہے۔ میں [illegible] اسی طرح [illegible] چاہتا ہوں جیسے [illegible]
[illegible]
وہ جو اپنی زندگی میں باوقار بزرگ عورت ہوا کرتی تھی مرنے کے بعد [illegible]
باپ کے چہرے کو دیکھا اس کے چہرے پر تو حیرت تھی اور [illegible] مسکراہٹ [illegible]
آنکھیں [illegible]

بہت دیر تک اپنی جگہ سے نہ ہلا۔ میں نے اپنی ماں کے چہرے کو نہیں دیکھا۔ مجھے یہ خوب تھا۔ ڈر اس کے چہرے پر پھیلا تاثر ہو جیسے وہ چلا رہی ہو "تم کیا کرو گے؟" میں نے کبھی ماں کو ختم ہوتے نہیں دیکھا تھی۔ مرے ہوئے لوگوں کے تاثرات میرے لیے الجھاؤ کا سبب بن گئے۔ چند لوگ ایسے تھے کہ جن کی زندگیاں پرسکون تھیں لیکن جب وہ مرے تو ان چہروں پر بے اطمینانی اور پریشانی تھی اور کچھ لوگ ایسے بھی تھے کہ جن کی زندگیوں میں ہمیشہ بے اطمینانی اور پریشانی تھی اور جب وہ مرے تو ان کے چہرے پرسکون تھے۔ پرسکون زندگی والوں جب اپنی موت کے بارے میں اطلاع ملی ہوگی تو وہ زندگی کے ساتھ چپکے رہنا چاہتے ہوں گے اور دوسرے کے لیے چھٹکارے کی وجہ ہوگی۔ اس لیے میں نے مرے ہوئے لوگوں کو دیکھنا بند کر دیا۔

کیا مرنا ضروری ہے؟ قطعاً نہیں۔ بہت سے لوگ مر کر بھی زندہ ہیں اور یا پھر وہ مرے نہیں۔ صرف انہیں مرے ہوئے سمجھا جاتا ہے۔ مقدونیہ کے سکندر کو زہر آلود تیر نے موت سے ہمکنار کر دیا تھا۔ سوچنے کی بات ہے اگر اسے تیر نہ لگتا تو شاید وہ آج بھی زندہ ہوتا۔ اس کی عمر کیا ہوتی؟ چند ہزار سال پہلے میں نے حضرت عیسیٰ کی قید کے دوران میں صلیب پر چڑھا دیا ہے۔ وہ مر گیا ورنہ وہ آج بھی زندہ ہوتا۔ ورتھر خودکشی کر گیا۔ مرنا ضروری نہیں، ضروری امر ہے تو صرف جیے جانا۔ میں مرنا نہیں چاہتا۔ مرنا تو شاید حماقت ہے۔ مرا انسانی روشنی سے محروم ہو جاتا ہے۔ ہمارے گھر میں ایک ایسا کمرہ تھا جس میں کوئی نہیں جایا کرتا تھا اور سب اسے قبر کہتے تھے۔ ایک دن میں نے اس کے اندر جانے کا فیصلہ کر لیا۔ تب میں بچہ تھا۔ جب کمرے کے دروازے کے سامنے پہنچا تو خوف نے میرے حواس پر قبضہ کر لیا۔ میری ٹانگیں کانپ رہی تھیں۔ مجھے لگ رہا تھا کہ دروازے کے دوسری طرف میری موت کھڑی ہے۔ اس لیے مجھے اس طرف نہیں جانا چاہیے۔ مگر خوف کے ساتھ ساتھ طلاطم تجسس مجھے اکساتا رہا۔ یہ بھی خیال تھا کہ لوگ مجھے اندر داخل ہونے سے پہلے دیکھ نہ لیں۔ اسے مجھے جلدی کرتے ہوئے احتیاط سے بھی کام لینا تھا۔ میں نے دروازے کو آہستہ سے دھکیلا تو وہ کھلا نہیں۔ میں نے تھوڑا زور لگایا تو مجھے لگا کہ دروازہ بھی کھلنے سے ڈر رہا تھا اور کھلنے کی خشک سی آواز کراہنے سے مشابہ تھی۔ میں نے خوف سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لیے یک دم دروازہ کھول کر میں اندھیرے میں داخل ہو گیا۔ میں نے پیچھے ہی دروازہ بند کر دیا۔ مجھے لگا کہ اندھیرے نے مجھے نگلنا شروع

کرتا ہے، میرے گھر کی چھت [illegible] رات [illegible] اپنے آپ کو اور [illegible] ہوئے مجھے ایک [illegible]

ہے۔ یہ ایک [illegible] تھی۔ کیا قبر میں بھی اب میرے [illegible] ہوگی؟ آواز کو محسوس کیا جانا چاہیے [illegible] خوشبو

کو اندھیرے کی [illegible] ہوئی اور پھر گزشتہ [illegible] ہے [illegible] کو محسوس کرنا چاہیے تاکہ اس کی

[illegible] ہے

میں مرنا نہیں چاہتا اس لیے آنکھیں نہیں کھولوں گا

اگر میں نے آنکھیں کھولیں تو مر جاؤں گا۔ یہ [illegible] ہے [illegible] تھی میرے

پاس ایک خواب [illegible] کرتی ہیں [illegible] دیکھتا ہوں اور صبح [illegible] سے پہلے [illegible] بھول جاتا

ہوں۔ اگر کچھ یاد رہتا ہے تو رات کا سکون۔ میں رات کو خاموشی سے ساتھ [illegible] کرتے

ہوئے [illegible] اپنی [illegible] کرتی ہے [illegible] جب رات

کی [illegible] مختصر سے [illegible] کے [illegible] غائب ہو جاتے ہیں اور ان کی ایک خوشبو ہر طرف سے آنا شروع

ہو جاتی ہے [illegible] جوان عورت کے جسم کی بو کی طرح جس میں [illegible] کی خوشبو شامل ہو کر اس بو میں ایک

[illegible] بھر دیتی ہے۔ [illegible] آنکھیں [illegible] رات کے حسن کو [illegible] نہیں کر

چاہتا۔ میرے مرتے ہی گھر میں ایک شور مچ جاتا ہے [illegible] میرے مرنے کی اطلاع [illegible]

پر میری موت کی تصدیق کے لیے آتے ہوئے [illegible] بچوں کا [illegible] اور پریشانی میں [illegible] کا تجسس

میں رو کر اپنی طرف متوجہ کرنا۔ جوان عورتوں کی سرگوشیاں [illegible] عمر کی عورتوں کی [illegible]

بوڑھی عورتوں کے [illegible] جوان مردوں کی [illegible] اور بوڑھے [illegible]

طرح رات کے سکون کو چھین لیا ہے۔ میری موت ان سکون کے تسلسل [illegible]۔

میری ماں میرے باپ سے [illegible] ہوئے مجھے اپنے باپ کی [illegible] کے [illegible] موت کی

خبر آئی [illegible] میری بیوی مجھ سے [illegible]

میری [illegible] نہیں [illegible] انہیں میری [illegible]

جنگ [illegible] ماں کی طرح وہ بھی [illegible] باپ [illegible]

کی سخت [illegible] اور میری ماں نے [illegible] میرے [illegible]

دی تھیں میری بیوی سے ہمیشہ [illegible]

زندگی کا حصہ تھے۔ اب مزاحمت کی جگہ جنس پرستی اور شدت پسندی نے لے لی ہے اور عشق زندگی کا حصہ نہیں۔ میں شاید بے عقل لوگوں میں عشق کا متلاشی رہا ہوں۔ مزہ تو یہ ہے کہ ان کی بھی منطق ہے اور وہ زندگی کو اس کی مطابقت سے دیکھتے ہیں۔

میں مر کر بھی بے منطقوں کے ہاتھ نہیں آنا چاہتا اس لیے آنکھیں بند رکھوں گا۔

میں اگر عورت ہوتا اور مجھے یہی احساس ہوتا کہ آنکھیں کھولتے ہی مر جاؤں گا تو میرے لیے آنکھیں بند رکھنا ممکن نہ ہوتا۔ میرا شوہر کبھی نہ چاہتا کہ میری آنکھیں بند رہیں جانے کیوں ہر خاوند کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کی بیوی کی آنکھیں بند رہیں یا اس کی آنکھیں بند رہیں۔ عورت کی خوب صورتی اس کی آنکھیں کھلی ہونے میں ہے۔ کھلی آنکھوں والی عورت تو زندہ عورت ہوتی ہے اور بند آنکھوں والی عورت موت کی خوشی کا پیغام دیا پیغام جس سے ہر مرد خائف ہوتا ہے۔ شاید میرے بارے کا رویہ مختلف ہوتا۔ مجھے محبت ہو جانے میں لگی تھی جو میری بیوی کو پسند نہیں تھی۔ اگر میں عورت ہوتی تو بچے میرے چہرے کا مختلف مطلب سمجھتے۔ میرا مرنا ایک ناقابل تلافی نقصان ہوتا جب کہ ایک باپ کی حیثیت میں میرا مرنا قدرت کا ایک معمولات اقدام تھا۔ بطور عورت کیا میں وہی ہوتا جو میری بیوی ہے؟ قطعاً نہیں۔ میں مختلف عورت ہوتا اور میری ترجیحات بھی مختلف ہوتیں۔ شاید اس کی وجہ میرا ادبی ذوق، دنیا کی کسی اور موسیقی کے کچھ ور رہے ہیں۔

اچانک رات کی خوشبو ہر طرف پھیل جاتی ہے۔ مجھے اپنا جسم ہلکا ہوتے محسوس ہوتا ہے۔ مجھے لگتا ہے رات کی رانی اور میرا جسم ایک ہی وجود بنتے جا رہے ہیں۔ میرا تو شروع سے میں ہی وجود رہا ہے۔ میں اس وجود سے لپٹ جانا چاہتا ہوں۔ اس کو گلے لگانے سے پہلے ایک نظر اسے دیکھنا بھی چاہوں گا اور کوشش سے آنکھیں کھولوں تو میں مر جاؤں گا۔ مجھے ایک دم دھیان آتا ہے کہ میں کہیں خواب تو نہیں دیکھ رہا کیوں کہ ایسے خواب میں اکثر دیکھا کرتا ہوں۔ پھر میں سوچتا ہوں کہ میں جاگ رہا ہوں کیونکہ یہ خیال، یہ سوچ، یہ احساس واضح ہے۔ تھوڑی دیر یہ خیال بھی اتنی ہی شدت کے ساتھ آتا ہے کہ خواب دیکھ رہا ہوں کیونکہ اس طرح کی خوشی صرف خوابوں میں ہی ہوتی ہے۔ میں تصدیق کے لیے آنکھیں کھولنے کا فیصلہ کرتا ہوں اور پھر سوچتا ہوں میری آنکھیں کھل گئی تو

◆◆◆

جھاگ

طارق محمود

کسی قسم کی جھاگ دیکھتے ہی اس کے ذہن میں کھلبلی سی ہونے لگتی۔ شبہات اور خیالات کا ختم نہ ہونے والا سوچ کا ایک طویل سلسلہ شروع کر دیتے۔ جھرجھری سی آنے لگتی اور وہ اپنے آپ کو کوستی۔ وجود میں ارتعاش بڑھتا تو جھاگ جیسی شے نظر آتی اور وہ بے دست و پا مجبور کی طرح بے حال ہو جاتی۔

یہ ایک عجیب سی کیفیت تھی کبھی تو محض تصور سے دل متلانے لگتا اور کبھی یک لخت اس کے جسم کے تمام خانوں کو منہ بنتے لگتا۔ اتنی زندگی گزارنے کے باوجود بھی وہ سمجھ نہ پائی کہ آخر جھاگ کا اس کی زندگی سے کس قسم کا رشتہ تھا۔

برس ہا برس پہلے جب وہ چھوٹی سی تھی۔ لڑکپن کا زمانہ تھا اس کا کبھی کبھی ددھیال کے ہاں جانا ہوتا۔ حویلی کے باہر بچھڑے پیٹ والی سیاہ بھینس آسمان پر نظر لگائے ڈکارتی۔ جگالی اس کے نرخرے سے عجیب عجیب آوازیں نکلتیں۔ بھینس کے منہ سے نکلتی بیس دار جھاگ دیکھ کر وہ خوف زدہ ہو جاتی ڈیوڑھی سے ہوتی ہوئی کسی کی طرف بھاگ جاتی۔ بھینس کے کراہنے میں شدت آتی چلی جاتی اور چند ساعتوں کے بعد فضا میں باریک سی آواز ابھرتی۔ جھلی میں لپٹا ہوا جو حرکت کرتا وہ اس میں سے ایک بچھڑا ٹپک پڑتا۔ وہ یہ منظر بھول نہ پائی تھی عجیب بات تھی وہ دور سے ہی کوئی شے دیکھ لیتی یہ تیرتی جھاگ دور دیکھ کر پھر یہ بھی محسوس ہوتا اس کی آنکھوں کے سامنے ڈکارتی کراہتی بھینس کا منظر آ جاتا جس کے منہ سے نکلتی جھاگ ہر شے کو گندہ کر دیتی

عمر کا بچپن ساحلی شہر میں گزرا۔ اکثر و بیشتر سمندر کا رخ اس کا معمول تھا۔ وہ لوگ ویسے بھی ساحل کے قریب میں رہائش پذیر تھے۔ تفنن بہت پرچلے سمندر کی لہروں کی اٹھان، بپھرنا اور

جھاگ کی اُجلی چمکیلی ہوئی وہ چیزیں بھلی لگتیں۔ ننگے پاؤں ریت پر چلتی، ریت کی نمی اور سیلے پن کا گداز اس کے اندر اٹھکیلیاں کرتا۔

رات گئے سمندری لہروں کی مدھم آواز سے کان مانوس ہو چکے تھے۔ ٹھاٹھیں مارتی لہریں عجب مدہوشی سے ساحل کی طرف لپکتیں۔ سوئے ہوئے ساحل کو جھنجھوڑتیں۔ ریت کی سب کی سب تہوں میں سرایت ہو کر آہستگی کے ساتھ سمندر کی طرف لوٹ جاتیں۔

وہ اکثر چھوٹے بچوں کے ساتھ کھیل کود کے لیے ادھر نکل آتی۔ ان میں آصف بھی تھا۔ عمر میں ایک آدھ سال اس سے بڑا۔ کئی دوسرے بچوں کی طرح ساحلی کھیل میں اس کا شریک کار بھی تھا۔ وہ گھنٹوں ریت میں کھیلتے۔ گھر کی ملازمہ بچوں کو نظر میں رکھتیں۔ کہیں کوئی لاابالی پن میں اچھلتا کودتا آگے نہ نکل جائے۔ بچے معصوم چھیڑ چھاڑ میں اپنا وقت گزارتے۔

آصف بڑی مہارت سے ریت کے خوبصورت گھر بناتا۔ اس نے اس کام میں سحر کو بھی مشاق کر لیا تھا۔ سحر اس کا ساتھ دیتی۔ ننگے پیروں پر ریت کے ڈھیر لگائے جاتے۔ پاؤں ریت میں دبتے چلے جاتے لیکن ساتھ ساتھ گھر بنانے سے مزہ آتا۔ اس کے پاؤں کی انگلیاں آپس میں مس ہونے لگتیں۔ شروع شروع میں سحر کو یہ سب عجیب لگتا۔ لیکن پھر اسے یہ سب کچھ بڑا اچھا لگنے لگا۔ ساحل پر آتے ہی وہ گھر بنانے میں مگن ہو جاتی۔ آصف سے اصرار کرتی اور پھر دھڑکتے دل کے ساتھ منتظر رہتی کہ کس وقت اس کے پاؤں کی انگلیاں آپس میں مس ہوتی ہیں۔

وہ کبھی کبھار ریت کو ہاتھ سے کریدتے جاتے۔ سیپیاں تلاش کرتے۔ سیپیوں کے دامن میں ننھی منی کر کے شغل کرتے۔ کبھی کسی کے پیٹ میں کنڈلی مارے جاندار کیڑا سر ابھارتا تو وہ چونک کر اسے پرے پھینک دیتی۔

ان خوبصورت یادوں پر وقت کی کالی دھند چھا گئی۔ سال پر سال گزرتے گئے۔ موسم بدلے۔ بچپن مکمل ماضی کا حصہ بن کر رہ گیا وہ لڑکپن سے جوانی کی حدوں میں داخل ہو چکی تھی۔ چند برس قبل اس کی آصف سے اتفاقیہ ملاقات ہو گئی۔ وہ بڑی بیگم کے ہمراہ تھا۔ اس نے سحر سے اپنی بیگم کا تعارف کروایا۔ کہنے کو بہت کچھ تھا اور سحر بھی۔ تھا۔ وہ سحر کے بارے میں بہت کچھ جان چکا تھا۔ آصف، سحر کی صلاحیتوں کا معترف تھا۔ اپنی ذات کی تکمیل اور آگہی میں وہ اپنی ہم عمر لڑکیوں سے یکسر مختلف تھی

وہ اسے اکثر کہا کرتا تھا "You are very compe ive" مجھے تمہاری فکر رہتی ہے۔
پھر کئی سال ان کا آپس میں رابطہ نہ رہا۔ وہ صرف عرصہ دراز سے ملک سے باہر مقیم تھا، وطن آتا بھی تو
ملاقات مختصر قیام ہوتا۔

سحر نے ایک پروفیشنل ورکنگ وومن کی حیثیت سے اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا تھا
انتھروپالوجی اور ڈویلپمنٹ سٹڈیز میں اعلیٰ تعلیم حاصل کی اور پھر اپنے آپ کو کیپیٹل ورکس
کے لیے وقف کر دیا۔ شادی کی لیکن زیادہ دیر قائم نہ رہ سکی۔ اس کا شوہر نعیم ایک پروفیشنل تھا۔ خاندان
کا بیک گراؤنڈ بھی اچھا تھا لیکن ان کا تعلق ایک ایسے قدامت پسند گھرانے سے تھا کہ سحر سے شادی چند ہی
روز بعد مشکلات کا شکار ہو گئی۔ نعیم نے اس شادی کو بچانے کی بڑی کوشش کی لیکن سحر جان گئی کہ نعیم کے
لیے اپنی فیملی کے دباؤ سے نکلنا مشکل تھا۔ خیر خواہوں نے معاملات کو سدھارنے کے بڑے جتن کیے لیکن
معاملات صحیح نہ پٹری پر آ سکے۔ بالآخر دونوں کی علیحدگی ہو گئی۔ ان کا ایک بیٹا بھی ہوا جسے باپ نے ہاسٹل
میں داخل کرا دیا۔ نعیم نے کچھ عرصے کے بعد دوسری شادی کر لی۔ ایک انتظار میں سے گزرنے کے بعد سحر
کی زندگی میں وقت کے ساتھ ساتھ ٹھہراؤ آ گیا۔ وہ ہر وقت اپنے کام کی طرف توجہ دینے لگی۔
سنجیدہ اور دوٹوک، No none sense اس کا رویہ تھا اسے پارٹنر کا لقب Hard
task Master کے طور پر جانا جاتا۔ دور دراز پسماندہ علاقوں میں کیپیٹل ڈویلپمنٹ سے متعلق
منصوبوں کے بارے میں کامیابی کی ضمانت تھی۔ غیر ملکی ڈونرز donors اس کی سنجیدگی سے لیتے۔
اس حقیقی عمر میں وہ جب تنہا ہوتی تو کبھی بچپن کی معصوم یادوں کا سہارا لیتی۔ وقت
تیز رفتار ریل کی طرح سرپٹ دوڑ رہا تھا۔ اس نے کسی بھی سٹیشن پر رکنا مناسب نہ جانا۔ یہ سب محض
اسے یوں لگتا سر منزل دکھانے کے لئے ہے، مقدر نے شاید اسے ایسے مقام پر لا کھڑا کیا تھا جہاں
اسے کسی کا انتظار نہ تھا۔ ایک ایسا ڈیڈ اینڈ (Dead End) جس کے آگے کچھ نہ تھا۔ گاڑی یہاں پہنچ
کر رک جاتی۔ مستقبل تو ایک موہوم تصور رہا، سب کچھ حال موجود تھا۔

ان دنوں بطور ریجنل ہیڈ کام کر رہی تھی، کنٹری ہیڈ (Country Head) کی غیر
موجودگی میں وہ ذمہ داری بھی سنبھال لیتی۔ دور دراز دشوار گزار علاقوں میں کئی کئی دن گزار دیتی،
جنوبی ایشیائی ممالک میں کثرت سے آنا جانا رہتا۔ نیپال میں چند برس گزارے۔ فارغ اوقات میں تاریخ،

عربیت کی کتب کے مطالعے میں مصروف ہو جاتی۔ کلاسیکل اور نیم کلاسیکل موسیقی سے دل بہلاتی،
ساجدہ ٹیبل پر جھکی اپنے بیٹے عمر کی تصویر دیکھتی۔ وہ ان دنوں بیرون ملک انٹرنیشن کر رہا تھا۔

کاسماوری کی وسعت نے عمر کی شخصیت میں بے پناہ تنوع پیدا کر رکھا تھا۔ فائیو سٹار ماحول میں منعقدہ ورکشاپ سے لے کر تھر اور چولستان کے گوٹھوں، مکران کی مچھیرا بستیوں، سیت کے علاقے کی ڈھوکوں، قبائل کی حجرہ بستیوں، دور کوہستانی دیہاتوں اور افتادہ بندوں میں بڑی روانی سے وقت گزارتا۔ ہر بستی کی فضاؤں میں ہر یک سے مدغم ہو جاتا۔

ایک بار وہ چولستان میں ایک ٹوبھے کے قریب بستی میں کھاٹ پر بیٹھی بڑھیا اسے تکتی چلی گئی جب اس نے پوچھے سے عمر کو "ماں" کہہ کر پکارا، وہ جانتی تھی صحرا میں رہنے والے عمر رسیدہ عورتوں کو بھی اکثر، اماں کہہ کر ہی پکارتے ہیں۔ بڑھیا نے عمر کو اپنے ساتھ ہی کھاٹ پر بٹھا لیا۔ گوٹھ کی عورتیں اپنے شوخ رنگ گھگھروں کو سمیٹ کر فرش پر گرد بیٹھ گئیں۔ قریب ہی بے نام سی چولہے پہ چائے دم ہو رہی تھی۔ بھیڑ بکریوں کی آوازیں آ رہی تھیں، دیسی مرغیاں، چوزے پھر رہی تھیں۔ عمر بڑھیا کی جاذب نظر جھریوں میں کھو چکی تھی۔ اس کے سامنے اپنے والدین کا گھر یاد آنے لگا۔ دل بے بس پیچھے لوٹ گیا۔
روپہلی دھوپ میں دادی تخت پوش پر بیٹھ جاتیں۔ بڑی بے نیازی سے نرم ہوا سے حقے سے لمبے لمبے کش بھرتیں، کھانستیں اور مسکرا کر کے دھواں فضا میں چھوڑ دیتیں۔ بہو بیٹیاں بچے اپنے کام میں لگی رہتیں۔ دادی اماں کا گھر، وسیع و عریض تھا البتہ ایک بڑے کوچے میں واقع تھا وسیع کچے صحن کے چوراہے ہوا دار کمرے تھے۔ پھر جوں جوں عمل بڑھتی گئی ہر کسی نے اپنا اپنا چولہا اور حصہ پر دانا علیحدہ کر لیا

مرکزی صحن میں کئی دروازے کھلتے تھے۔ یہ صحن سب کا سانجھا تھا۔ عمر کو اچھی طرح یاد ہے۔
تخت پوش بچھا کر دن بھر یہیں وقت گزارا کرتیں۔ بھری دوپہری کاری جاتیں پھر بیٹھ جاتیں۔ گندم چاول۔ دال وغیرہ کی صفائی کرتیں۔ کم سن بچیوں کو ٹین پر بٹھا کر پتلی ٹانگوں میں دبوچ کر ان کے سروں میں سے جوئیں نکالتیں۔ جوئیں جو خطرناک حد تک بڑھ جاتیں تو تارا میرا کے تیل سے سر کی اچھی طرح مالش کرتیں کہ بچیاں چلبلا اٹھتیں۔

اسی کوچے میں نواشرف خانداں بھی رہتی تھیں۔ عمر کے والد کے رشتے میں پھوپھو لگتی تھیں۔
ساری عمر شادی نہ کی۔ دیکھنے میں بظاہر تندرست لگتیں لیکن کہا جاتا ہے انہیں ذہنی مرض کا دورہ بھی پڑ

جاتا۔ حکیموں، طبیبوں، تعویذوں، پیروں اور گنڈہ ترشوں سے بہت علاج کرایا گیا تو آنا فانا ہو جاتا اور کبھی حالت بگڑ جاتی۔ میری تعطیلات کے دوران تیسرے سال میں ایک آدھ بار دورہ پڑ جاتا ہوا دیکھا۔ پہلی بار میں نے ایک ایسا منظر دیکھا جو آج تک اسے بھی یاد ہے۔ شام کا وقت تھا۔ شریفاں صحن میں فرش پر بیٹھی تھیں ان کے سامنے پیتل کی طرف رکھا ہوا تھا۔ سامنے سے عورتیں ادھر جھانک رہی تھیں۔ یہ دیکھ کر میں ڈر گیا اور قدموں سے کمرے کے اندر چلی گئی۔ کمرے میں وہ عورتیں بیگم کی چند عورتوں سے ملاقات کر صحن میں پڑی تھی چارپائی پر چت لٹا دیا۔ کوئی ان کا سر دبا رہا تھا اور کوئی ان کے منہ سے مسلسل بہتی جھاگ صاف کر رہا تھا۔ کچھ دیر بعد ہوش آیا تو بازو تھام کر ساتھ والے کمرے میں لے گئے اور بستر پر لٹا دیا۔

اس دوران میں نے بہت کچھ دیکھا تھا۔ چھوٹی بچی رات میں اپنی ماں کی جھاگ میں کپڑوں کو دھو دیتی تھی۔ چوکی پر اٹھ کر بیٹھتیں۔ سوتے ہوئے بستر سے کپڑے اور دوا لگا کر سو جاتیں۔ جھاگ پر سے کپڑوں میں ... جیسے لگی۔ رات میں بھی جھاگ میں پھر سے کوئی مینہ کپڑا ڈال دیتیں۔

(2)

نئے سال کے آغاز میں کچھ دن باقی تھے۔ انگلینڈ سے ریتا کا نئے سال کا کارڈ موصول ہوا جو اس کی جھیل سے آئی سیاہ ایسے بیان دل ہوا جیسے وہ بچھڑ گئی ہو۔ اس کا خوب جیسے چاہا تھا ریتا۔ سائمن، گلوریا، کرسٹین، ان کے دوست اور ان کے گھر پورتھ کی طرف جاتے۔ ساحلی علاقوں میں گھر پر آنا جانا دیکھا۔ وہ اکثر جب کوئی موقع ملتا وہ تہواروں کی طرف نکل آتے۔ جانتی تھی کہ بیٹے سے محبت کرتی تھی۔ مشرقی افریقہ میں گزرا عمر کے ساتھ وہ کمرے میں مقیم تھی طبیعت میں ٹھہراؤ تھا۔ لیکن بدی کی گرمجوشی اور بالآخر ہر ایک کے دل میں جگہ بنا لیتی۔ ایک وقت گزر گیا چار برس ہوں تو ساری بات جاگ کر اس کی بات دور ہو گئی۔

ریتا مرحوم افریقہ سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کی قدر و قیمت میں سوچے ہوئے تھی، وقت کے ساتھ ساتھ اس کے طور طریقوں کی طرح ہوتے جا رہے تھے۔ کبھی کبھار اس کے اندر کی بیٹی بیدار ہو جاتی اور پھر مصنفوں کی نظر ہو جاتا۔ ریتا کی زندگی میں بڑی روک آئے لیکن ان دونوں ساتھیوں کے ساتھ اس کی گہری وابستگی تھی اور اس کی دل سے قدر کرتا۔ سائے کی طرح اس کا پیچھا کرتا۔

"کیا تم نے اپنی زندگی کا ساتھی چننا پسند کرو گی" سحر نے ایک سوال کیا "مجھے
مرتضیٰ ... وہ لینے لگی" جواب حال میں بھی ہے اور شاید مستقبل میں بھی ہو سکتا ہے۔ وقت کا کچھ پتہ نہیں
ہوتا" وہ رک کر کہنے لگی تو ریحانہ ہنسی جس میں کئی قہقہوں کی آواز تھی۔

یونیورسٹی کے گیسٹ ہاؤس سے سامنے کا منظر بڑا بھلا لگ رہا تھا۔ دور دور سبزہ سا پھیلا تھا
لڑکیاں خراماں خراماں گھوم رہی تھیں۔ دور پرے جھیل کے جھلملاتے پانی میں بطخیں تیرتی نظر آ
رہی تھیں۔ آسمان پر ہلکی ہلکی بدلیاں تیر رہی تھیں۔ جھیل سے آگے سرمئی درختوں کا سلسلہ شروع
ہوا تھا۔ سحر دونوں کے ساتھ گھوم رہی تھی۔ ریحانہ اور ساشا کچھ فاصلے پر باتوں میں مگن قدم سے قدم
ملائے قدم بڑھا رہے تھے۔ ریحانہ شام گئے ساشا کے کمرے میں چلی جاتی۔ دبے دبے قہقہے اور سرگوشیوں
کی آوازیں ویک اینڈ پر شور ہنگامے کا رنگ اختیار کر لیتیں۔

رات بھیگ چکی تھی۔ ساشا ریحانہ کے کمرے میں دیر گئے تک گٹار بجاتا رہا۔ ہنسی کی آوازیں
گونجتی رہیں۔ ... سے آوازیں آنے لگیں۔ Pre fabricated ہونے
کا یہ بھی مسئلہ تھا معمولی سی آواز پر ساتھ والا چونک جاتا ہے۔ ... آوازوں میں اور پھر ان میں
تیزی آ گئی۔ پھر یہ آوازیں مدھم پڑتی گئیں۔

سحر کی نیند کوسوں دور تھی۔ اس نے بستر سے اٹھ کر ہیٹر کی ہوا تیز کی اور کھڑکی کے پٹ
کھول دیے۔ سرد ہوا کے جھونکے اس کے چہرے سے ٹکرانے لگے۔ سیاہ نیلے آسمان پر کہیں
کہیں تاروں کی جھڑیاں دکھائی دے رہی تھیں۔ ویک اینڈ پر لوگ دیر سے اٹھتے۔ واش روم سے فارغ
ہو کر کچن کا رخ کرتے۔ چائے کے کپ پر گزارا کرتے۔ کوئی ڈبل روٹی کا سلائس
کوئی دودھ میں سیریل Cereal لے لیتا۔ ناشتے سے فارغ ہوتے تو کچھ لوگ لائبریری کی طرف
نکل پڑتے اور کچھ ٹاؤن کا رخ کرتے۔

سحر ناشتے سے فارغ ہوئی تو کمرے میں آ گئی۔ اسے شہر جانا تھا۔ ریحانہ نے تاکید کر رکھی
تھی کہ اسے بھی اپنے ہمراہ لیتی جائے۔ انہیں ضروری گروسری خریدنا تھی۔ اس نے ریحانہ کے کمرے پر
دستک دی مگر اندر سے آواز نہ آئی۔ دو مرتبہ دستک دی۔ پتہ نہیں کیا مسئلہ تھا۔
کر رہی ہو۔ ریحانہ آلتی پالتی مار کر فرش پر بیٹھی تھی۔ ساشا اس کی طرف منہ کر کے کرسی پر بیٹھا ہوا تھا

ریتا نے حلیہ میں ٹاپ پہن رکھی تھی۔ ساحل اس کے بازو کو بے تکلفی سے پکڑ کر، زیتون کے تیل سے
مالش کر رہا تھا۔ ریتا کے بالوں کو دیکھ کر اندازہ ہو رہا تھا کہ ساحل سر کی مالش سے فارغ ہو چکا تھا۔ کیا
ہوگا ہم سے ریتا نے نظریں گھما کر دیکھا

'نکل رہی ہوں سحر کیسے گئی تھوڑا سا انتظار کر لو' ریتا نے جانے سے کہا ٹھیک ہے میں
اپنے کمرے میں ہوں۔ سحر یہ کہہ کر وہاں سے نکل پڑی۔ کھڑکی کے پردوں کو سرکا کر کرسی پر بیٹھ
گئی۔ دھوپ چھن چھن کر کمرے میں پھیل رہی تھی۔ دروازے پر ہلکی سی آہٹ ہوئی۔ ریتا تھی۔ اس نے
ایک بڑے تولیے سے اپنے جسم کو لپیٹ رکھا تھا۔ اس کی پنڈلیوں اور بالوں سے پانی ٹپک رہا تھا۔ تم
نے اتنی دیر کر دی اور ابھی تیار بھی نہیں ہوئیں" سحر نے قدرے ناگواری سے کہا۔ "کیا کروں ساحل مصر
تھا۔ میرے بالوں کو شیمپو کر رہا تھا۔ میرے سر پر جھاگ بنا کر کھیل رہا تھا۔ معلوم نہیں اسے کیا مزہ آتا
ہے۔ وہ ہنستے جا رہی تھی۔ "چلو اب تیار ہو جاؤ"۔ وہ یہ کہہ کر جلدی سے سحر کے کمرے سے نکل گئی۔

اگلے لانگ ویک اینڈ پر سب نے مل کر ولایتی ساحلی قصبے 'نی گال' جانے کا پلان بنایا۔ نی
گال کے قریب ہی ایک سمندری کریک (Creek) تھی جہاں بیچ کا منظر بہت خوب تھا۔ سمندری پانی
میں ڈبکیاں لگاتے رہے۔ ریتا، ساحل، فرانسس، گلوریا، وحید اور ایا غسل کر رہے تھے۔ تیرنے میں
کاسٹیوم پہنے کسی تفریح کے موڈ میں سحر بھی شریک سفر تھی۔ 'ایسے ماحول میں ایک سا شال بھی
ضروری ہے' ساحل نے اسے چھیڑتے ہوئے کہا۔ نی گال پہنچ کر وہ لوگ چینجنگ روم میں گئے اور
کاسٹیوم پہن کر سمندر کی طرف بھاگ گئے۔ سحر نے اپنے جاگرز (Joggers) اتار کر نرم سمندری
ریت پر چلنا شروع کر دیا۔ تھوڑی دیر بعد سمندری لہروں سے تر ریت پر بیٹھ گئی۔ گلوریا اور فرانسس اسے
اپنی طرف بلا رہے تھے لیکن وہ کندھے اچکا کر انکار کر دیتی۔ وہ کسی سمندری لہر کے ساتھ تیرنے کھیل کود
میں مصروف تھے۔ حیرت کی نگاہوں سے سحر ان کی دیدتوں کے مناظر میں کھوئی ہوئی تھی۔
لہریں ریت پر دھاوا بولتیں اور پھر پلٹ جاتیں ان سب کی لہریں یہاں سمندر کے شور کے ساتھ۔ اب
جاتیں پھر ایک ریتا اور ساحل کھاڑی کی طرف دوڑتے ہوئے گئے۔ ساحل نے اس کے بازوؤں کو
مضبوطی سے تھاما۔ ریتا نے اس کی ٹانگوں کو دبوچا۔ وہ پھڑپھڑائی۔ وہ بھیگ چکی تھی۔ گلوریا اور فرانسس بھی
اس کار خیر میں شامل ہو چکے تھے اور وہ چاروں سحر کو جھلاتے ہوئے سمندری لہروں کی طرف اچھالے

لگے۔ سحر چلاتے جا رہی تھی اور وہ سب زور دار قہقہے لگا رہے تھے۔ وہ اس وقت لہروں میں بھیگ چکی تھی سمندری جھاگ جیسے ہی اس کے جسم سے لپٹتی اور اس کی رنگت کا نور بولتا۔ جب اس نے مزاحمت ترک کر دی۔ آنکھیں موند لیں اور اپنے جسم کو ڈھیلا چھوڑ دیا وہ چاروں اب اسے ساحل کی طرف لے کر چل دیے۔ وہ آنکھیں بند کیے نرم گیلی ریت پر پڑی تھی۔ "تم کاسٹیوم لے کر نہیں آئی تھیں، تمہارے لئے میں نے جیل اور ٹاپ ہاسٹل ہی سے ساتھ رکھوا لیا تھا" رچا نے شوخی سے کہا۔

سحر کی سوچ کہیں دور کھو چکی تھی۔ ریت کے گھر جو وہ برسوں پہلے بنایا کرتی تھی۔ پاؤں کی انگلیاں ساتھ والے گھر کے مکین کی انگلیوں سے ٹکراتیں۔ ایک ایسا تاثر ابھرتا جو آج بھی اُسے عورت پن کا احساس دلاتا۔ ذہن کے روزن پر آصف کی شبیہ ابھرائی۔ وہ پھر مدہم ہو جاتی۔ "کیا سوچ رہی ہو" ساحل اس کے پاس آ کر بیٹھ گیا۔ "تم نے زیادتی کی۔ مجھے بری طرح جھنجھوڑ دیا۔ پانی اچھالتے رہے" یہ کہتے ہوئے اُس کا دل چاہ رہا تھا کہ وہ سب دیر تک اُسے سمندری لہروں میں چھپاتے۔ لہروں کی جھاگ میں کھاتے اُسے لپٹتی۔ "تم تو میرے بازوؤں میں مچھلی کی طرح تلملا رہی تھیں" ساحل کے لہجے میں شرارت تھی۔ "اگر میں سمندر کی نذر ہو جاتی تو؟" "دیکھو میرے مضبوط بازو تمہیں کیسے گرنے دیتے۔ دور اے ٹیم جاتا ہوں" وہ ہنس دیا۔ وہ بات تبدیل کر کے قریبی کاٹیج کی طرف چل دیے۔

زندگی ایک گرداب سے نکلتی تو کسی دوسرے گرداب میں داخل ہو جاتی۔ سحر کی پوسٹ گریجویشن کا دورانیہ گزر گیا۔ مختلف پروجیکٹس پر کام کرتے کرتے اسے کئی برس ہو چکے تھے۔ رچا سے رابطہ قائم تھا۔ ای میل پر تبادلۂ خیال ہو جاتا۔ یادوں کا سلسلہ رواں رہنے لگتا۔ کچھ دیر تو رچا اور ساحل کے تعلقات کا چرچا رہا پھر ان میں سرد مہری آ گئی ایک وقت آیا جب ان کے راستے جدا ہو گئے رچا نے ایک کم عمر نوجوان شخص میں دلچسپی لینا شروع کر دی تھی۔ ساحل نے گریجویشن کے بعد ایک ترقیاتی ادارے میں ملازمت اختیار کر لی اور ان دنوں وہ جہلم میں مقیم تھا۔ رچا نے ٹام سے شادی کر کے تعلیم ادھوری چھوڑ دی۔ کسی کال سینٹر میں ملازمت کر رہی تھی۔ ساحل کے بقول رچا کی ہیجانی طبیعت بھی تھک سی گئی۔

(3)

سحر ان دنوں ایک ایسے پروجیکٹ پر کام کر رہی تھی جس میں عملی طور پر قدم قدم پر دشواریاں پیش آ رہی تھیں۔ ان کا پروجیکٹ اب ہارڈ ایریا Hard Area میں داخل ہو چکا تھا اور وہ قبائلی پہاڑی علاقے میں گھریلو خواتین کے بارے میں معلومات اور ان کی خود کفالت کا منصوبہ تھا۔ یہ خواتین کو بنیادی پہاڑی معاشرت کے قبائلی رسم و رواج میں جکڑی ہوئی تھیں۔ معاونت تنظیموں کے لیے کام کرنا مشکل ہو چکا تھا کیونکہ اس علاقے کے مخصوص لوگوں سے شدید تحفظات تھے۔ کچھ چلے خواتین ورکرز کو ہراساں اور پریشان کرنے سے بھی نہ چوکتے تھے۔ سحر عملی زندگی میں بہت کچھ سیکھ چکی تھی کسی بھی علاقے میں قدم رکھنے سے پیشتر وہ وہاں کے معتبرین کے ساتھ رابطہ قائم کرتی۔ اعتماد کی فضا کے لیے عملی اقدامات اٹھاتی۔ ان کے رسم و رواج اور حساسیت کو سامنے رکھ کر اپنا مطمح نظر بیان کرنا یہ اصولوں کی عملی زندگی کی کلید تھی۔

جانا وہ دشوار راستہ تھا اور وہ پہاڑی علاقے میں چند روز گزارنا تھے کچھ جگہوں پر پہنچنا محال تھا۔ بچے نہ پہنچ پاتے تھے۔ فور ویلر ذرا دیر جواب دے دیتی تو پہاڑوں کے بیچ پگڈنڈی پیدل پگڈنڈی پر باقی ماندہ مسافت طے کرنا پڑتی۔ چلتے چلتے سانس دھونکنی کی طرح چلنے لگتی وہ بس سے [illegible] وہ یہاں تھکی تھی۔ وہ ان لوگوں کی سوچ سمجھتی تھی اس نے اپنی ٹیم کے ارکان کو حالات سے آگاہ کر رکھا تھا۔ جہاں عورت کی زندگی تنگ تھی [illegible] (Gender balance) کا کوئی تصور یہاں نظر نہیں آ رہا تھا۔

سحر نے اپنی کور ٹیم (Core Team) کے ہمراہ جنگلات کے ریسٹ ہاؤس میں پڑاؤ کیا۔ یہاں سے متعلقہ علاقے میں آنا جانا نسبتاً آسان تھا۔ شام کو وہ سب مل کر بیٹھ جاتے اور دن بھر کی کارکردگی پر تبادلہ خیال کرتے۔ کئی علاقوں سے معلومات اکٹھی ہو چکی تھیں اب انہیں دشوار علاقے کی طرف رخ کرنا تھا۔

کئی گھنٹے کی پیدل مسافت کے بعد وہ [illegible] گاؤں میں تھے۔ بستی میں عجیب سا وحشت ہوا ہر کوئی انہیں ٹکٹکی باندھ کر نظروں سے دیکھ رہا تھا۔ سحر بستی کے بڑوں سے بات [illegible] چکی تھی۔ انہیں [illegible] ایک صحن میں [illegible] مقامی عورتیں [illegible]

کر بیٹھ گئیں معمول کی باتیں کرتی رہیں۔ وہ تمیں اس کی ماں کا فکر سا جو سب دیکھتیں اور خاموش ہو جاتیں۔ ان کے حسنوں سے ناگواری برابر اٹھ رہی تھی۔ یہ اس کا پہلا دن تھا۔ وہ اپنی ہلکی پھلکی گفتگو سے ان کی دل جوئی کرتی رہی ان کی جفا کشی اور محنت کو سراہا۔ وہ جانتی تھی کہ یہاں سے کوئی مرد کہیں سے سو، دیکھتا جائزہ لیتا اور وہاں سے چلا جاتا۔ صحرا ان کے طور اطوار سے بخوبی واقف تھی برسوں سے اس کا کام اور ہنر کتابوں کو بھی تھی۔ وہ جانتی تھی کہ ایسے معاملات میں جب شکوک و شبہات در پیش ہوں پھونک پھونک کر قدم رکھنے کی ضرورت تھی۔ ایک آدھ دن کی اجنبیت کے بعد وہ یقیناً ان کیمونٹی میں گھل مل کر اپنے مطلب کی معلومات اکٹھی کرنے میں کامیاب ہو جائے گی۔ وہ اپنے چند ساتھیوں کے ہمراہ لگے روز وہاں جاتی رہی۔ کام آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا تھا۔ ایک دن حسب معمول وہ بستی کی چند عورتوں کے ہمراہ بیٹھی ان سے گفتگو میں محو تھی کہ گھر کا دروازہ زور دار آواز سے کھلا اور ایک نو عمر لڑکی دھاڑیں مار مار کر روتی ہوئی آئی۔ وہ اس کے قریب ہی فرش پر لوٹ پوٹ ہو رہی تھی اس کے بازوؤں پر سرخ نشان تھے۔ اسے دیکھتے ہی وہاں بیٹھی عورتیں اٹھیں اور نظروں سے اوجھل ہونے لگیں۔ ماں واویلا کرتی لڑکی کو مضبوط جسامت کی عورتوں سے آزاد کروانا چاہ رہی تھی۔ وہ اسے گھسیٹتے ہوئے لے گئیں۔ اسے ایک کمرے میں بند کر دیا اور کنڈی چڑھا دی۔ ”میڈم آپ لوگ چلیے“ جلد کر وہ مکان دراصل چوہدری کا تھا۔ اس کا نمبر آنکلا۔ بستی والوں نے کہہ دیا ہے سب کچھ بھول جاؤ یہاں سے فوراً نکل جاؤ۔

”لیکن ہمیں تو معلوم ہو...“ وہ کہنے لگی ”ہاں اجازت تھی، چلیے رستے میں آپ کو سب کچھ بتا دوں گا۔“ صحرا نے بتایا کہ میتھا ریم کے ارکین نے بچے کا عدالت اکٹھے کیے، وہ بستی سے پیدل چلیں، یہ فاصلہ راستوں کی وجہ سے بیٹھ کر دور پہاڑی کے نشیب میں بنے رستے پگڈنڈی تھی۔ ڈرائیور ستار اسی علاقے کا مقیم تھا۔ بہت کچھ جانتا تھا۔ قریبی علاقوں میں نوکری کرتا۔ صحرا جب بھی دور دراز جاتی تو سب سے پہلے اسے ساتھ لیتی۔ اس نے بیچ راستوں کی اونچ نیچ سے ستار بخوبی واقف تھا۔ ذہنی رہبری کی اور وہ تیز تیز قدموں سے پیدل سفر طے کر رہے تھے۔ ”کیا ہوا آخر“ صحرا نے جھنجھلا کر اس کی طرف دیکھا۔ ”تفصیل تو معلوم نہیں مگر لوگ چہ میگوئیاں کر رہے تھے۔ کہہ رہے ہیں کہ پچھلے دنوں آئی ہوئی ہیں ان کا دل خلاف ہو جاتا ہے۔

ماحول خراب کر رہی تھیں۔ آپ کو بھی اسی نظر سے دیکھ رہے تھے۔ حالانکہ آپ پہلے کئی بار یہاں آ چکی ہیں۔"

"ایسی بھی کیا بات تھی" اس نے ڈھلوان پر قدم بڑھاتے ہوئے ستار کی طرف دیکھا۔

"آخر اس لڑکی کا کیا قصور تھا جو وہ یہ چوری تھی۔ کسی نے اسے... جواب کیا تھا" "قصور" استاد بولتے بولتے رکا۔ "اس نے نہاتے ہوئے محض پانی پر اکتفا کیا بلکہ اپنے جسم پر ولایتی صابن استعمال کیا۔"

"صابن؟" وہ چونکی "جی۔ ولایتی صابن کی تیز خوشبو نے ارد گرد کے لوگوں کو چونکا دیا۔ جب اس لڑکی سے پوچھ پڑتال ہوئی تو اس کے جسم سے مخصوص خوشبو آ رہی تھی اور یہ خبر کچھ مردوں تک بھی پہنچ گئی"

"اوہ" عربیہ کہہ کر خاموش ہو گئی۔ وہ جانتی تھی یہاں کچھ علاقے ایسے بھی تھے جہاں کنواری عورت کا اپنے جسم کو کسی صابن سے رگڑنا ناقابل معافی فعل تھا اور پھر صابن وہ بھی امپورٹڈ۔ مردوں کے ہاتھ کا بنا ہوا۔ اتنے میں باہر سے آتی ہوئی کسی خاتون نے دروازہ کھولا وہ اپنا سامان لینڈ کروزر میں رکھ چکے تھے اور اب واپس پاؤں کی طرف جا رہے تھے جہاں شب بسری کے بعد صبح انہوں نے ہیڈ کوارٹر روانہ ہونا تھا۔

شہر سے کئی دن کی غیر حاضری، پہاڑی علاقوں کی معقول پیدل مسافت یقیناً اس رات سب کو آرام کی بھی ضرورت تھی۔

وہ اگلے روز دن بھر کی مسافت کے بعد ہیڈ کوارٹر پہنچ گئے۔ تھکان کے باوجود عربیہ نے آفس کا رخ کیا۔ پچھلے دنوں کی ضروری خط و کتابت دیکھی۔ دیگر دفتری امور نمٹائے۔ [illegible] لیے اور شام ہوتے ہی گھر کی راہ لی۔

راستے میں ایک سٹور سے سودا سلف لیا۔ کئی دن کی تھکن اپنا رنگ دکھا رہی تھی۔ عربیہ کی آنکھیں بوجھل تھیں۔ کئی راتوں سے جاگ رہی تھی۔ اسے بھی سونا تھا۔ اس نے آنکھیں موند کر اپنے آپ کو آرام دہ کرسی پر پھیلا دیا۔ اس کی سوچ مسلسل گردش کر رہی تھی۔ وہ بار بار بستی کی جواں سال لڑکی کا ہیولا آ کر رہا۔ جسم جو صرف پانی سے شناسا تھا۔ دلی سنیپ، ہتھیلیاں، خدا اور آخر اس نے کیا کیا تھا کہ بستی والے اسے تیز پتھر؟ ہاتھوں پر مہندی کی مہک تھی۔ من سے نکلی کی تانوں کی شعور اور بے شعوری کے درمیان اگلے ہونٹوں کو ابھی کتنے مراحل سے گزرنا تھا! اس کا جسم، وہ سے انجمن باقی

ناہموار راستوں کی مسافت پہ اثر دکھا رہی تھی اسے ریڑھ کی ہڈی میں کافی تیز درد اٹھتا۔ ڈاکٹر آرام اور ہیٹ دہ تھراپی تجویز کرتے۔ شدت بڑھتی تو اورل ٹریٹمنٹ (Oral Treatment) بھی لے لیتی۔

وہ کرسی سے اٹھی۔ غسل خانے کی طرف چل دی۔ غسل خانے میں ٹب کو نیم گرم پانی سے بھر لیا اور اس میں باتھ فوم کی شیشی انڈیل دی پھر جھک کر پانی کو بیچ بیچ اپنے دونوں ہاتھوں سے ہلانا شروع کر دیا۔ ٹب میں جھاگ کے بلبلے ہوائی گیند کی طرح اچھلنے لگے۔ وہ ننھے ننھے بلبلوں کو دیکھ رہی تھی قوس قزح کے رنگ بھر رہے تھے۔ وہ باتھ گاؤن اتار کر دھیرے سے ٹب میں اتر گئی۔ بے دم جسم کو ڈھیلا چھوڑ دیا۔ اس کا سارا وجود جھاگ میں ڈوب چکا تھا۔ ہلکے پانی کے لمس سے اس کے مساموں کو آسودگی مل رہی تھی۔ پانی کے بلبلوں کی ہلکی ہلکی سرسراہٹ سے کہیں دور لے جا چکی تھی۔ تنہا سے وہ اس وقت کہاں تھی۔ سمندری ساحل کی گیلی نرم ریت پہ ننگے پاؤں دوڑ رہی تھی۔ سیپیاں تلاش کر رہی تھی۔ ریت کے گھر بنا رہی تھی لہروں کے اتار چڑھاؤ میں لپا بھرتی۔ گھر مسمار ہو رہے تھے۔ ری کال کے ساحل پہ سمندری جھاگ میں جذب ہو رہی تھی۔ وہ نیم بیداری کی کیفیت میں تھی۔ اس نے ٹب سے نکلنا چاہا لیکن کوئی غیر مرئی قوت اسے ٹب سے نکلنے نہیں دے رہی تھی۔

◆◆◆

باڑھ

شمشاد احمد

ذہن میں اندر ہی اندر بے ڈھنگی کاڑھی کھچڑی پک رہی تھی۔ ہنڈیا کا ڈھکنا بڑا اثاثت تھا۔ کچھ باہر آ کرتے رہے تھے

میری ناک کے سارے سکشن پمپ (suction pump) کھلے تھے۔

یک بیوڑھی سرنگ سے چلتے کریسے کی کڑوی بو کا بھبکا لپکا۔ میں وہیں چپک گیا۔

محکمہ تعلیم سترہ گریڈ کے کچھ سینئر افسران کو مشرقی پاکستان بھیج رہا تھا تا کہ وہاں کی خصوصاً دیہی آبادی کے ہیڈ ماسٹروں کو ایڈمنسٹریشن کے جدید گر سکھانے جا سکیں۔

کسی دل جلے کی بے تکی پھبتی لگی۔ بڑے گریڈوں کے تجربے ہاتھوں ایسی جوڑی پالیسی کیسے بن سکتی ہے؟

عمر بھر کی رگڑائی گھسائی کے بعد اگر کوئی "چھوٹا" سترہ گریڈ کی چوٹی پر پہنچ جاتا ہے تو دوسری طرف ریٹائرمنٹ کی گہری کھائی تیار ہوتی ہے۔ دورے، جو سے ہماری قسمت میں کہاں، وہ تو بڑے صاحبان اوپر سے لکھوا کر لاتے ہیں۔

بہر حال اس اچھوتوں کے دیس میں کبھی کبھار 'اچھوتا' بھی ہو سکتا ہے۔

خوب تندرست تو بہروں روح ہوش و حواس کے ناخن آتے ہی سب سے پہلے درخت کے گملے میں بے صدا اداس کرنگ جیسا نام سب خرابیوں پر ہی زندگی کے دن کاٹتے ہیں۔

مشرقی پاکستان جادوئی سرزمین سر سبز، گھنگھریالی مچھلیاں، سر پر چھتے دریا اور جھکتے بجرہ دار... اور لمبے بالوں، چمکتی آنکھوں والی پریاں۔

کوئی ایک شعر سا چمکتا تھا ——— پھر سانس صحرا کی شعری ریت میں دفن ہو جاتا تھا۔

میں سرکاری خرچے پر ایک دن نہیں، دو دن نہیں، پورا ایک ہفتہ بنگال میں گزار سکتا ہوں!

میں نے جلدی جلدی ذہن میں ان عزیز رشتے داروں کی فہرست ترتیب دی جو زندگی کی لپک جھپک میں مجھے پیچھے چھوڑ کر بہت آگے نکل گئے تھے۔

میں نے رات کی مشقت ذکر کی سر پر رکھی۔ آنکھوں، ناک، کانوں میں بے غیرتی ٹھونس اور در در دروازے دروازے خون کے رشتوں کے بیل کرتا پھرا۔

ہر جگہ ——— صرف ایک جگہ رعایت کی ——— ایک دروازہ ہی کی ——— شاید دل مطمئن ہو کر سو رہا تھا۔

کئی راتیں بستر کا شکار رہا ——— تھکن سے مقام پر تھوک کے حلق جل گیا۔

فہرست ذہن کی دراز میں اپنا نام دیکھ کر پھر سے خون کے رشتوں کی عظمت کا یقین ہو گیا۔

پہلی بار ہوائی جہاز کی ہوائی سواری پر سفر کا موقع مل رہا تھا۔

لاؤنج میں گزری دو گھڑیاں گئی [illegible] اور جہاز کے اندر پہنچنے پر گریبان کی تنگی راس [illegible] کا شدت سے احساس ہوا۔

ٹائی سوٹ ایک بار شادی پر پہنا تھا اور دوسری بار اب۔ دونوں موقعوں پر گلا گھٹتا رہا۔ احتجاج کرتا رہا ——— لیکن کسے پروا تھی۔

ڈھاکہ ایئرپورٹ پر باپ کے حلقے کی گاڑی لینے آئی تھی۔ [illegible] میرے نام کا پلے کارڈ پکڑا تھا۔

شدید مایوسی ہوئی۔ کتنے بے حس اور متعصب لوگ ہیں۔

دوپہر کا کھانا ایک مقامی اسکول میں رکھا گیا تھا۔

چھوٹے چھوٹے سادہ [illegible] کپڑے تنگ ڈھنگ سے پہننے کا شعور [illegible] کی ٹائی [illegible] آدمی [illegible] کے نیچے گھسی تھی۔ اگر پری [illegible] تو جسم کے ساتھ [illegible] تا۔

کھانے سے پہلے میں نے کوئی گھنٹہ بھر کی تقریر کر ڈالی۔

ہر کوئی سر و پا آنکھ کان ایک ایک حرف دل میں اتار رہا تھا۔ مجھے زندگی میں پہلی بار اپنی اہمیت

کا احساس ہو۔ اسلام آباد میں ضائع ہو رہا تھا بلکہ ہو چکا تھا۔

سہ پہر محکمے کی گاڑی روڑی ڈھوتی ایک گاؤں نما قصبے میں لے آئی۔

اسکول کا ہیڈ ماسٹر وردی ٹھیک کرتا، دوڑتا باہر نکلا اور بے تکلفی سے گلے ملنے کی کوشش کی میں نے ہاتھ ملانے پر اکتفا کیا۔

ہیڈ ماسٹر کے سرکاری کوارٹر سے ملحق ایک چھوٹا سا گیسٹ روم میرے لیے مخصوص کیا گیا تھا میں نے پہلی ہی نظر میں اس فاقہ زدہ کمرے کو حقارت سے ٹھکرا دیا تھا۔

ہیڈ ماسٹر سخت پریشان ہو گیا۔ اسے سمجھ نہیں آ رہی تھی کہ وہ ان حالات میں کیا کرے۔

"آس پاس کوئی سرکاری گیسٹ ہاؤس ہے؟"

ہیڈ ماسٹر کی پریشانی اطمینان میں بدلنے لگی۔ پھر اس نے یوں محسوس [illegible]! ہاں جی کسی پسماندگی کا ایک غبار مجھ پر حملہ آور ہوا اور میں کئی قدم پیچھے ہٹ گیا

وہ مجھے ساتھ لیے سکول کی عمارت کی طرف آیا اور اپنے دفتر میں کسی کو فون کے نمبر ملانے لگے۔

چند لمحے بے ربط باتوں کے بعد اس نے فون رکھ دیا اور انجانی خوشی کا مظاہرہ کرتے ہوئے مجھے مبارک باد پیش کی۔

"اے سی صاحب کا پی اے میرا شاگرد رہ چکا ہے۔ بندوبست ہو جائے گا۔"

مجھے لانے والی گاڑی ابھی تک کھڑی تھی۔ سامان میں نے اترنے نہ دیا تھا۔

ہم دونوں گاڑی میں بیٹھ گئے اور پلک جھپکنے میں گیسٹ ہاؤس پہنچ گئے

ناریل اور کیلے کے لمبے جھومتے پتوں کے پیچھے آنکھ مچولی کھیلتا انگریزی دور کا سرخ [illegible] کی چھت والا گیسٹ ہاؤس۔ نزدیک ہی اونگھتا ہوا چوڑا پھیلا دریا۔ دریا میں تیرتی ہوئی رنگ برنگی کشتیاں۔ یہ جگہ واقعی میرے شایانِ شان تھی۔

ہیڈ ماسٹر کا سابقہ شاگرد پی اے سائیکل کا ہینڈل تھامے منتظر کھڑا تھا۔ مجھے دیکھ کر اس کے ماتھے پر بل [illegible]۔ اس نے سائیکل درخت کے تنے کے ساتھ لگائی اور ہیڈ ماسٹر کے پاؤں چھونے لپکا۔

میرے اندر نفرت کے الاؤ ابل پڑے

"ہر جگہ بندوبست ہے....."

اس کی آنکھیں میری طرف اٹھیں تو اس نے فوراً منہ پھیر لیا۔

میں نے ہیڈ ماسٹر کو مخاطب کیا۔

"کھانے وغیرہ کا کیا انتظام ہوگا؟"

ہیڈ ماسٹر نے پلٹ کر اپنے شاگرد کی طرف دیکھا۔

"چوکیدار کی بیوی کو اطلاع کر دوں گا۔ ادھر بنگلوں میں ہوٹل بھی ہے۔"

اس کے لہجے میں جھنجھلا دینے والا کھردرا پن تھا۔

ہیڈ ماسٹر نے جھک کر مجھ سے ہاتھ ملایا۔ اس کی آنکھوں میں تشویش تھی۔

ہیڈ ماسٹر کا شاگرد مجھ سے ہاتھ ملائے بغیر اس کے ساتھ ساتھ چلنے لگا۔

وہ دونوں کے سر ہل رہے تھے۔ ہاتھ جھول رہے تھے۔ ہیڈ ماسٹر کی حرکات میں نرمی تھی انداز سمجھانے والا تھا۔ نوجوان کی ہر ادا برہم تھی، سرکش تھی۔

میرا بس چلتا تو ابھی اسی وقت اس کا سر کچل دیتا۔

درختوں کی اوٹ سے ایک سیاہ بھجنگ جسم پھدکتا ہوا آیا اور میرے قریب ایک کرسی رکھ دی۔ اس کے جسم پر صرف ایک دھوتی تھی جو بمشکل ستر کی شرعی حدود کو پورا کر رہی تھی۔

میں نے اس سے بات کرنا چاہی تو وہ کالی رنگت بنگالی میں اچھلتا کودتا رہا... پھر خاموش ہو کر میرے جوتے اتارنے کی کوشش کرنے لگا۔

"اتنا عرصہ گزر گیا ہے اور ان لوگوں نے قومی زبان سیکھنے کی کوشش نہیں کی۔.. انہیں ملک سے

اب میری کھوپڑی میں دو چڑیاں دائروں میں چکر کاٹنے لگیں۔

"ہیڈ ماسٹر مجھے یہاں پھینک کر بھاگ نکلا ہے۔ گاڑی ساتھ لے گیا۔ یہاں سے دور اندھیرے کے لیے اسکول کیسے پہنچا جائے گا، اور کھانے پینے کا انتظام۔

"بخشا۔ "

میرے اندر کی اساسیت اچانک قے کرنے لگی۔

"انسان انسان کو جانوروں کی طرح کھینچتا پھرے؟"

میں نے بمشکل بحث سے نجات حاصل کر لی۔

"ہیڈل تو دس منٹ کا راستہ ہوگا اور پھر چاروں طرف پھیلا صحرا کا حسن۔ ہاں بس یہیں سے چلا کرے گا۔"

ہیڈ ماسٹر کا شاگرد سر پھرا پاگل لگتا ہے۔ اٹھتے جاتے کیلئے کسی کو بھیجے رکھیے اور یہ گونگا کس کام کا۔

لکڑی کا پرانا بھاری گیٹ چرچرایا اور ایک جھکا ہوا سا بید درختوں کے سائے میں سرکتا میری طرف بڑھنے لگا۔

"صاحب جی۔ میں پرانے چوکیدار کی بیوہ ہوں۔"

بنگالی لہجے میں بھری اردو سمجھنے میں کچھ دیر لگی۔

ہسپتال کی پٹیوں والی چھدری قمیص میں سے جھلکتے کپڑے کی مانند ساڑھی۔ اس کے اندر ایک لرزاں کا ڈھانچہ سا لرزتا جسم اور زرد زرد بھینس جیسی پھٹی پھٹی آنکھیں

میرے اندر ایک سہمی سی مٹی میں ٹھہرا تجسس جاگ اٹھا۔

"تم بنگال۔۔"

میں نے اس کے جسم سے لاتعداد سالوں کی مٹی جھاڑی۔ کوئی خاص فرق نظر نہ آیا۔

"اس وقت کہیں چائے کا ایک کپ مل سکتا ہے۔ کوئی دوکان ہے آس پاس؟"

"جی صاحب۔ ادھر جنگلوں میں کوئی دوکان نہیں ہیں۔ ہم دو سامان لے آتے گا۔"

"ہم دو" اچھا اور میں گویا گونگا ہو گیا۔

میں نے اسے کچھ رقم دی۔ اور وہ باہر کو بھاگ نکلی۔

مجھے شک ہوا کہ وہ اردو سمجھتی ہے اور شاید بول بھی سکتی ہے۔

میں نے سرکاری سے فراغت پا کر اپنے آپ کو ڈھیلا چھوڑ دیا۔

میرے اوپر پرندوں کے غول گھنے پیڑوں میں گھونسلوں کو لوٹ رہے تھے۔ ... دریا کی سمت شام ڈھل کر سونے کی تیاریاں کر رہا تھا۔ تیزی سے بڑھتی تاریکی میں اس کی فصیل عمارت صاف ستھری

دے رہی تھی۔

چوکیدار کی بیوی صاف ستھری ٹرے میں چائے سجا کر لے آئی۔

اس دوران چوکیدار نے ایک میز لا کر میرے سامنے رکھ دیا تھا۔

چائے اچھی تھی۔ بالکل اپنا سٹائل۔ تقریباً دودھ پتی۔

میں نے چائے کی چسکیاں لیتے ہوئے ذرا سوشل ہونے کی کوشش کی۔ آخر ہم لوگ ہم

ہم وطن تھے۔

"تمہارا شوہر یہاں چوکیدار تھا؟"

"جی صاحب! پچھلے سال بارش میں بہہ گیا۔ ہمدردوں کا مجموعہ ہوئی ہے۔"

میں نے چونک کر اس کے چہرے پر کسی درد کی جھلک تلاش کرنے کی کوشش کی۔ اس

کے چہرے پر سکون تھا۔

ہمدردی میں خواب بستر، دری لیے تو ذہن ہو گئے۔ سامنے محل اور ان پر قلعی دار دل

کمال کے ملتانی لیمپ، غسل خانے کی چمکتی ٹائلیں، چار پانچ سٹ کے بعد کچھ یاد آیا

رہنے کے لیے جیسے سامنے ہوتا ہوگا۔

ہاں میں پندرہ تک نیب جیسے مسرت اور توقع چہرے تک تھے۔ زندگی سے بیزار

کوئی جذبہ نہ تھا۔

وہی کھانا بھر دیتے۔ آنے والوں کا سلسلہ جاری رہا۔ کسی کی گاڑی رستے میں رہ گئی تھی

کسی کی سائیکل بیچ راستے پنکچر ہو گئی تھی۔ کسی نے نیا جوا کھیلا تھا۔

میں نے انہیں احساس دلایا کہ میں سب سمجھتا ہوں، مجھے بیوقوف نہیں بنایا جا سکتا۔

بہرحال فرض پورا کرنا تھا۔

میں نے ایک سوال پوچھا۔ سب آنکھیں کان بنے ہر مقدس کلام جذب کر رہے تھے اور

میری ہدایات کے مطابق ساتھ ساتھ نوٹس لے رہے تھے۔

دوپہر کا کھانا اسکول کی طرف سے تھا۔ میں نے جاننے کی کوشش نہیں کی کہ محکمہ کی طرف

سے کتنا بجٹ ماسٹروں کی تازہ تازہ جیبوں سے ادا کیا گیا ہوگا۔

میں نے پانچ پانچ افراد پر مشتمل گروپ تشکیل دیے اور انہیں بحث مباحثے کے بعد رپورٹ تیار کرنے کی ہدایت دی۔

میرا کام تقریباً ختم تھا۔

باقی دن وہ میری نگرانی میں رپورٹیں تیار کرتے رہے۔ میں انہیں اپنے مشوروں اور گائیڈ لائن سے نوازتا رہا

وہ لوگ میری موجودگی میں بھی آپس میں بنگالی میں گفتگو کرنے لگتے تھے جب میں گھورتا تو جلدی سے ٹوٹی پھوٹی اردو یا پھر انگریزی کی انگلی پکڑ لیتے تھے۔

آخری دن انہیں اپنی اپنی گروپ رپورٹس پیش کرنی تھی۔ اور مجھے اپنی رپورٹ کے ساتھ ان سب کو ڈھاکہ چھوڑنا تھا۔

دریا پر کشتی بانوں اور مسافروں کے شور شرابے اور جھگڑوں کی وجہ سے میں صبح صبح اٹھ گیا تھا۔

میں آ کر لان میں بیٹھ گیا اور چوکیدار کی بیوی کا انتظار کرنے لگا۔

وہ صبح صبح آ کر چائے ، سینڈوچ ، ابلے انڈے میں نے ایک عرصے سے کولیسٹرول کے خطرے سے چھوڑ رکھے تھے۔

شام کو میں ٹہلتا ہوا پہنچ جاتا ۔ ۔ ۔ نکل لیتا اور وہیں صاف ستھرے ہوٹل میں رات کا کھانا کھا آتا تھا۔

اس طرف تقریباً ساری آبادی غیر بنگالی تھی۔ کسی نہ کسی ہم زبان سے گفتگو ہو جاتی پیٹ بھی اچھا خاصا ورزش میں گزرتا، سیر وغیرہ کر کے حل ہوتا۔

میں لان میں بیٹھا ٹوٹی پھوٹی جمائیاں لے رہا تھا۔ چوکیدار کی بیوی ابھی تک نہ آئی تھی۔

وہ روز میرے اٹھنے سے پہلے آ جاتی تھی اور میری کیتلی اور پیالے کا کپ آ جاتا تھا

میں نے چندو کو آوازیں دیں۔

چندو رات کو یہیں سوتا تھا اور ہر وقت ہر جگہ موجود ہوتا تھا۔

چندو غائب تھا

میں نے بڑبڑاتے ہوئے تیاری شروع کر دی۔ آج بنگال کی سرزمین پر میرا آخری دن تھا۔

تیار ہو کر باہر آیا۔ بندو اور چوکیدار کی بیوہ ابھی تک لاپتہ تھے۔

صبح کی چائے کا ناشتہ حسب معمول نے لگا تھا۔

'بھاڑ میں جائے سب کچھ۔۔۔'

میں اٹھتا ہوا گیٹ کی طرف چل پڑا۔

چوکیدار کی بیوہ دوڑتی ہوئی چلی آ رہی تھی۔

اس نے سانس قابو میں آنے کا بھی انتظار نہ کیا۔ اس کے دونوں ہاتھ جڑ گئے۔

"صاحب معافی۔ دیر ہو گئی۔ میرا چھوٹا بیٹا میرے پیچھے بھاگا... بادل گرج پڑی۔ وہ میرے پیچھے دریا میں کود گیا۔"

وہ دم بھر کے لیے رکی، ایک چھوٹی سی سانس اندر کھینچی۔

"لاش مل گئی ہے۔ میں نے سوچا پہلے آپ کو چائے دے آؤں۔ بندو بھی ادھر ہے۔"

میں نے اس کے چہرے پر غم تلاش کرنے کی کوشش کی۔ مرگی زدہ پتھر کے چہرے پر کچھ بھی نہ تھا۔

'سالی جھوٹ بول رہی ہے۔ مجھے احمق سمجھتی ہے۔'

میں نے رعونت سے اپنی سر پر گردن کو جھٹکا دیا اور گیٹ سے باہر نکل آیا۔

دریا گرج رہا تھا۔ اس کی سطح پر تیرتی کشتیوں سے وہ وہاں بری طرح چپو چلا رہے تھے۔ وہ درختوں میں چھپے پرندوں کی چیخ و پکار سے کان پڑی آواز سنائی نہ دے رہی تھی۔

میں خراماں خراماں چلتا فطرت کے حسن کو جذب کرتا چلا رہا۔

واپس پلٹ کر جب بھی میں عزیزوں، رشتے داروں اور دفتر کے ساتھیوں کو بنگال کے قصے سناتا تو ہر طرف احساسِ برتری کی پھلجھڑیوں سے پھول برسنے لگتے۔ میری ہنسی کی آواز سب پر دبی ہوتی تھی۔

◆◆◆

اعلانوں بھرا شہر

سلیم آغا قزلباش

لاؤڈ سپیکر پر دن بھر اعلانات نشر کرتے رہنا ہی اس کی نوکری تھی۔ بعض اوقات وقفے وقفے سے اسے مختلف نوعیت کے اعلانات کرنا پڑتے تھے۔ مثلاً "آج شہر میں "زچہ بچہ نگہداشت" کے نئے مرکز کی تعمیر کا آغاز ہو رہا ہے۔ معروف سماجی شخصیت محترمہ خوش بخت اس کا سنگ بنیاد رکھیں گی۔ اہلیانِ شہر سے اس مبارک موقع پر شرکت کی استدعا ہے۔" "بڑھتی ہوئی مہنگائی کے خلاف آج بعد از دوپہر کمپنی باغ سے ایک احتجاجی جلوس نکالا جا رہا ہے۔ جلوس کی قیادت مشہور رہنما جناب "میر فن موٹا" کریں گے اور بعد میں شرکاء سے خطاب فرمائیں گے۔ عوام سے گزارش کی جاتی ہے کہ اس میں شرکت فرما کر یکجہتی کا ثبوت دیں۔" "حضرات ایک خوشخبری سنیے۔ صرف سات یوم میں تمام بیماریوں کا خاتمہ ہو سکتا ہے۔ کرشماتی گولی مجرب کا کورس مکمل کریں اور تپ دق، یرقان، تپ محرقہ، فالج لقوہ، ہچکی اور دیگر اعصابی کمزوریوں سے مکمل چھٹکارا حاصل کیجیے۔ ملنے کا پتہ ہے، دواخانہ کشف و کرامات پاس مل گورستان۔" مگر جب وہ کسی کی گمشدگی کا لاؤڈ سپیکر پہ اعلان کرتا تو اسے بے چینی محسوس ہونے لگتی۔ جب پہلی بار اس نے ایک گمشدہ شخص کے بارے میں اعلان کیا تھا تو اس کی حالت عجیب سی ہو گئی تھی۔ "حضرات، ایک ضروری اعلان سنیے۔" اکھڑے سانسوں اور لڑکھڑاتی زبان سے اس نے بمشکل تین چار مرتبہ اس جملے کو اٹک اٹک کر دہرایا تھا۔ تھوڑے وقفے کے بعد جب اس کی زبان کی لکنت اور آواز کی لرزش کم ہوئی تو اس نے ایک گہرا سانس لیا اور رندھی ہوئی آواز میں اعلان یوں مکمل کیا۔ "ایک شخص جس کی عمر پچاس سال کے لگ بھگ ہے، سر کے بال کھچڑی ہیں، رنگ گندمی اور قد درمیانہ ہے، سفید شلوار قمیص پہنے ہوئے ہے۔ پاؤں میں چمڑے کی چپل ہے اور

بازو کلائی پر بندھی گھڑی دیکھتا ہے۔ اگر کسی کو اس کے بارے میں کچھ پتہ ہو تو براہ مہربانی قریبی تھانے سے رابطہ قائم کریں۔ اطلاع پہنچانے والے کو حسب توفیق انعام بھی دیا جائے گا۔" اعلان کو چند مرتبہ دہرانے کے بعد جب اس نے چاروں طرف جھانکتے ہوئے کاروباری دنیا میں معروف اسمائ [illegible] کو مسرور دیکھا تو دنگ رہ گیا تو پہچان کرانے کے تحت پوچھا ہوا کہ جس جیسے کے [illegible] کی گمشدگی کا اعلان وہ کر رہا تھا، ان سے ملتے جلتے سینکڑوں لوگ گلیوں اور سڑکوں میں گھوم پھر رہے تھے۔ تو کیا یہ سب لوگ گمشدہ ہیں؟ حیرت سے اس کی آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ گئیں۔ اس دن اس کے پاس سے گزرتے ہوئے لاتعداد لوگوں اسے ایسے بھی دکھائی دیے کہ اس کا دل ہے [illegible] چاہا کہ روک کر ان کا نام پتہ دریافت کرے مگر اسے ہمت نہ پڑی۔

اسے جب بھی اتفاق سے کسی بچے کی گمشدگی کا اعلان کرنا پڑتا تو وہ موم بتی کی طرح اندر سے پگھلنے لگتا۔ شاید اس لیے کہ وہ [illegible] سے ایک یہ بچہ تو جو لوگوں کی بھیڑ میں گم ہو گیا تھا۔ باپ کی شکل و صورت اسے بالکل یاد نہیں رہی تھی۔ صرف اس کی گھنی گھنی مونچھوں کی ایک دھندلی تصویر اس کے ذہن کے کسی کونے میں مکڑی کے جالے کی طرح لٹکی رہ گئی تھی۔ البتہ ماں کا خاکہ سفید دودھیا کے گھیرے اور برقع میں لپٹے ایک ہیولے [illegible] جیسا اس کے دل و دماغ کے پالنے میں جوں کا توں محفوظ تھا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ وہ [illegible] تلاش کرنے کی ذمہ داری نبھاتے ہوئے، اگر اتفاق سے اس وضع کا کوئی برقع پوش خاتون سامنے سے گزر جاتی تو نہ جانے کیوں اسے یہی گمان ہوتا کہ اس کی ماں آج بھی گلیوں اور سڑکوں میں پریشان حال اسے ڈھونڈتی پھر رہی ہے۔ ایک بار تو اس وضع قطع کی ایک برقع پوش خاتون کو پاس سے گزرتا دیکھ کر اس کے منہ سے [illegible] "اماں" نکل گیا تھا، مگر یہ لفظ ایک گھٹی ہوئی چیخ کی صورت، بس شور شرابے میں تحلیل ہو کر رہ گیا تھا۔ اس کو فقط اتنا یاد رہا تھا کہ چند لمحوں کے لیے اس کی ماں نے ننھی انگلی اس کے ہاتھ سے چھڑا لی تھی، شاید وہ بازار کی دکان سے کچھ خریدنے لگی تھی۔ اس کے بعد سے کچھ ہوش نہ رہا تھا۔ وہ تو بس ایک تنکے کی طرح ہجوم کے تند و تیز ریلے میں بہتا ہی چلا گیا تھا۔ [illegible] اس ہجوم کے اس ریلے میں متعدد برقع پوش عورتیں بھی موجود تھیں۔ وہ بھی کسی ایک برقع پوش کے پیچھے کچھ دیر تک روتا بسورتا چلتا جاتا اور جب اسے پتہ چلتا کہ وہ اس کی ماں نہیں تو وہ کسی دوسری برقع پوش کا پیچھا کرنے لگتا اور یوں تب

میں وہ مجھ سے کہاں سے کہاں نکل گیا مرد سال کا حال بتہ رہا اور اس کا پیچھا ایک بے پتوار کشتی کی طرح ہچکولے کھاتا گزرتا چلا گیا۔

زندگی کے ابتدائی سال اس نے ایک یتیم خانے میں بسر کئے۔ مگر پھر وہ وہاں سے بھاگ نکلا اور ایک مضافاتی علاقے کی مسجد سے وابستہ ہو گیا۔ مسجد کے مولوی صاحب ایک ہمدرد آدمی تھے۔ انہوں نے اس کے کھانے پینے کا بندوبست کر دیا اور اسے لکھنا پڑھنا بھی سکھا دیا۔ چند سال اس نے مولوی صاحب کی سرپرستی میں سکون و اطمینان سے گزارے۔ مگر ایک دن مولوی جی کو اس کی بدتمیزی پر اچانک غصہ آ گیا اور انہوں نے چھڑی سے اس کی پٹائی کر دی۔ اگلے دن وہ کسی کو بتائے بغیر وہاں سے چلا گیا۔ کچھ عرصہ ادھر ادھر بھٹکنے کے بعد اس نے شہر کی راہ پکڑی اور وہاں پہنچ کر کسی نہ کسی طرح ایک ڈھابے میں برتن دھونے کی نوکری حاصل کر لی۔ کئی سال تک وہ یہ نوکری کرتا رہا۔ لیکن پھر اچانک ڈھابے کا مالک حاجی بابا جی بیمار پڑ گیا اور کچھ عرصہ بعد چل بسا اور یوں ڈھابہ بند ہو گیا۔ وہ پوری طرح جوان ہو چکا تھا اور ہر طرح کی محنت مزدوری کر کے روزی کما سکتا تھا۔ ضرورت اور حالات کے مطابق اس نے ہر قسم کا کام کیا مگر اس کے پاؤں کی گردش برقرار رہی۔ آخر کار اسے روزنامہ اخبار کے دفتر میں پورے شہر میں طرح طرح کے اعلانات شائع کرنے کی ملازمت مل گئی اور یہ ملازمت حاصل کر کے اسے ایک انجانی تسکین کا احساس ہونے لگا۔ خاص طور پر جب وہ کسی گم شدہ بچے کے بارے میں اعلان کرتا تو اس کی آواز میں بھرپور دلسوزی ہوتی تھی۔ اس ملازمت سے اس کی ایک نفسیاتی اور روحانی وابستگی قائم ہو گئی تھی۔ ہر چند کہ اسے معاوضہ ملنے کے باوجود یہ ذمہ داری سے اس کام کو سرانجام دیتا تھا۔ گم شدہ لوگوں کی بازیابی میں بالواسطہ طور پر اپنے سے معاونت کر کے اسے سب چیزوں سے بڑھ کر طمانیتِ قلب حاصل ہوتی تھی۔ تاہم کچھ عرصہ سے نجانے کیوں اب اسے وہ گم شدہ افراد کے سلسلے میں اعلانات شائع کرتے ہوئے یہ کچھ یوں محسوس ہونے لگا تھا جیسے شہر کے بیشتر لوگ لاپتہ ہو چکے ہیں۔ یعنی گھروں میں ہوں تو باہر کے معاملات و مسائل میں گم رہتے ہیں اور اگر گھروں سے باہر ہوں تو ان کا دل و دماغ گھر کی کھونٹی سے بندھا رہتا ہے۔ گویا وہ وہاں نہیں ہوتے جہاں انہیں ہونا چاہیے تھا۔

وہ جس کھولی نما کوارٹر میں گزشتہ کئی سال سے سر چھپائے ہوئے تھا اس کی چھت کافی

عرصہ سے مرمت کا تقاضا کر رہی تھی۔ تاہم ہر بار جب وہ اس کی مرمت کرانے کا ارادہ کرتا تو کوئی نہ کوئی ایسی مصیبت گلے آپڑتی کہ اس مقصد کے لئے جمع کی ہوئی رقم خرچ ہو جاتی اور چھت کا مسئلہ وہیں اٹکا رہ جاتا۔ غریب آدمی کے سر پر چاہے کسی کا ہاتھ ہو نہ ہو مگر چھت کا سایہ ضرور قائم رہنا چاہیے۔ ایک شام زبردست طوفان آیا، لگتا تھا مکانوں کی چھتیں اڑ جائیں گی۔ طوفانی ہواؤں کے ساتھ ساتھ بارش بھی خوب برسی، ژالہ باری بھی ہوئی جیسے بادلوں سے سارے شہر پر سفید کنکروں کی بوچھاڑ کر دی ہو۔ بجلی کی سپلائی بھی منقطع ہو گئی۔ اس کا چار سالہ بیٹا ڈر کے مارے رونے لگا اور روتے ہوئے ماں کی گود میں گھس کر بیٹھ گیا۔ اچانک چھت کی کڑیاں ایک ایک کر کے ٹوٹ گئیں، پھر کچھ مٹی اور کچھ اینٹیں نیچے آ گریں۔ اس کی بیوی کی بے اختیار چیخیں نکل گئیں۔ وہ خود دن بھر کا تھکا ماندہ ہونے کے باعث گہری نیند میں تھا۔ اس کی بیوی نے دہائی دی اور ڈر سے چیختے ہوئے شاکر کو جگایا۔ صورت حال سے باخبر ہوتے ہی بدحواس سا ہو گیا لیکن پھر وہ بیوی اور بچے سمیت کوٹھڑی سے باہر نکل آیا۔ بمشکل تین چار قدم ہی چلے تھے کہ اس کی چھت دھڑام سے زمیں بوس ہو گئی۔ گرتی کے ذرّوں سے خود کو بچاتے ہوئے کہیں بھی گھبرا کر باہر نکل آئے۔ اور وہاں ان کا ہاتھ چھوٹ گیا۔ اس حادثے سے بھی وہ پوری طرح سنبھل بھی نہیں پایا تھا کہ اس نے اپنی بیوی کو بے تحاشا آوازیں دیتے ہوئے سنا، وہ منّو کا نام پکار رہی تھی۔ کیا ہوا اس کے بیٹے کو؟ یہ سوچ کر وہ تیزی سے لوگوں کے ہجوم کو چیرتا ہوا آگے بڑھا تو تب پتہ لگا۔ اس کی بیوی حواس باختگی میں ہاتھ پکڑے کلپ رہی تھی۔ منّو پہلے ساتھ ہی تھا مگر خود ڈر کے مارے تمام وقت اس کے ساتھ ہی تھا۔ باہر کے طوفان نے تو تقریباً لوٹ لیا تھا مگر اس کی زندگی میں بھونچال آ گیا تھا۔ منّو جانے کیسے اپنی ماں کا ہاتھ چھڑا، ادھر کے اندھیرے میں کہیں گم ہو گیا تھا۔ شاید کوارٹر کی چھت کے دھڑام سے گرنے، لوگوں کے وہاں ایک ہجوم لگ جانے اور تیزی سے ہوا کے تیز ہو جانے کے باعث ڈر کر بھاگ گیا تھا۔ اس نے اپنی بیوی کو روتا بلکتا ہوا وہیں چھوڑ اور منّو کو ڈھونڈنے کے لیے پاگلوں کی طرح بھاگ کھڑا ہوا۔ آس پاس کی گلیوں میں اسے ڈھونڈنے کے بعد وہ سڑکوں پر اس کی تلاش میں نکل پڑا۔ راہ گیروں کو روک روک، انھیں منّو کا پتہ اور حلیہ بتا کر اس کے بارے میں پوچھنے کی کوشش کرتا۔ مگر اس کی ساری کوششیں بے سود جاتی ہوئیں۔ غم اور تھکن کے بوجھ سے وہ نڈھال ہو چکا تھا لیکن وہ پھر بھی خود کو جیسے تیسے گھسیٹتا ہوا چلا

جا پاتا۔ مقتول کی لاش میں جانے کب تک وہ مجھے پاؤں پر کھڑا رہا تھا۔ اس بات کا پتہ ہوش۔

آیا۔ تب اچانک وہ دونوں ہاتھوں سے دروازہ کھٹکھٹانے لگا۔ "حضرات! ایک لڑکا دیکھ

مظلوم عمر چودہ سال، رنگ گندمی، پیارا پیارا چہرہ سر منڈا آنکھیں ... اور دروازہ کھٹکھٹانے والے

ہاتھوں سے بہت زور سے میں دھکیلتے تھے مگر پھر دروازہ کسی غیبی قوت کے اشارے سے اس

کے پاؤں فرش پر چپک گئے اسٹیشن ماسٹر صاحب اٹھے مجھے وہاں بٹھا کر روز ... اسٹیشن کی کھڑکی کے پاس

رک گیا۔ چند ساعتوں تک خاموشی رہی۔ ان کی نظریں سب چاروں طرف دیکھ رہی تھیں اور پھر سامنے کی

کے قریب اندھیرے میں ... کے مقتول کی ... بہت اچانک ... ہوا تھا ... ان کی نظریں وہاں ایک

ایک منظر پر جم گئیں جیسے دیکھ رہے ہوں حیرت اور خوشی سے وہ ... آنکھیں ... کے

کونے میں ... کی ... ایک ... پر بیٹھی ... تھی ... کی ... آ ... سے

بیٹھی ... کر ... سے ... چلا ... تھا ... کہ وہ بچہ جو چالیس

سال قبل ماں سے بچھڑ گیا تھا آج ... ایک ... روپ میں ... کی ... اس نے اس

سے ملانے کے لیے اطلاعات نشر کرنے کی ذمہ داری چھوڑنے کا پکا فیصلہ کر لیا

◆◆◆

رنگولی

محمد عاصم بٹ

رنگ ہمارے جذبوں کے بدلتے منظروں جیسے ہوتے ہیں۔

رنگوں سے یکسر خالی ایک سادہ اور ویران منظر میں ان دو کرداروں کو دیکھیے۔ یہ عرفان ہے یا عدنان، یا عمران یا جو آپ پسند کریں۔ پانچ فٹ نو انچ قد، تکتی ہوئی نگاہ سے بھری بھنچی ہوئی سی آنکھیں گہری بھوری۔ بال سیدھے اور پیچھے کی جانب گرے ہوئے جبڑے کی ہڈی کانوں کی لوؤں کو چھوتی ہوئی، پیشے کے اعتبار سے اکاؤنٹنٹ۔ ایک امپورٹ ایکسپورٹ کی فرم میں ملازم، مڈل کلاس، گریجویٹ، چار یا پانچ سال پہلے اکاؤنٹس کلرک کے طور پر بھرتی ہوا تھا۔ اب اکاؤنٹس سیکشن کا انچارج ہے۔

ایک فون آپریٹر، دو اکاؤنٹس اسسٹنٹس اور ایک ڈیٹا انٹری آپریٹر لڑکی یہ کل سٹاف ہے۔ اکاؤنٹس سیکشن کا۔ لڑکی کا نام صائمہ ہے۔ غربت کی مار کھایا ہوا اور غربت کا شہکار بنا ہوا لڑکی کا چھریرا بدن، کچی مٹیوں جیسی چھاتیاں جیسے کوئی سانس روکے ہوئے ہو، باریک ہونٹ، سوئی سوئی آنکھیں، گندمی رنگت، کپکپاتی ہوئی آواز کانوں میں شہد گھولتی ہوئی۔ بس یہی ہمارے ہیرو کو بھا گئی۔

ایک ریٹائرڈ باپ، ماں اور بڑی بہن پر مشتمل گھر جس کا چولہا جلتا رہے، اس لیے لڑکی کو اپنی ساری کمائی اس میں جھونکنی پڑتی۔ باپ کی معمولی پنشن، بڑی بہن کی ٹیچنگ سے ملنے والی تنخواہ اور صائمہ کی تنخواہ، کل ملا کر گزر اوقات ہو جاتی۔ لڑکی محنتی، ہنرمند اور قبول صورت ہو، غیر شادی شدہ ہو اور بعد ازاں بھی تو کہانی کا پیچ جلدی ہی اس میں رومانس کر چھوٹ پڑتا ہے اور کوئل کو باہر آنے دیتا ہے۔ ہر رنگ سارے منظر کو بھگو دیتا ہے۔ امید، شادابی، جذبوں کی خوشبو، ہرے رنگ کی کرامات۔

بڑا سا ہال نما کمرہ ہے۔ چار روشن چار کونوں میں میز کرسیاں اور کمپیوٹرز لگے بیٹھے ہیں۔ دیواروں کے ساتھ ساتھ الماریاں کھڑی ہیں، جو دو افراد کے درمیان خلا کو پُر کرتی ہوئیں۔ لیکن یہ پہلے کی ترتیب ہے۔ ہرے رنگ کا روپ جاگتے ہے پہلے کی، ہرے رنگ سے تے خلا کی موجودگی کے احساس کو نمایاں کر کے سے ایک الجھن بنا، جس کا حل الماریوں کو درمیان میں سے ہٹا دیے کے سوا اور کچھ نہ تھی۔ آہستہ آہستہ میزیں کرسیاں اور کمپیوٹر قریب تر ہو گئے

پسندیدگی کی فضا میں حدت کی دبی دبی لہر کی صورت میں، جو ہوا سے دے رکھتی ڈاکخس کی منتقل فائلوں پر دستخط کے ہر سے میں گشت دشمید ادھر ادھر آتا جاتا، اس پر کبھی کبھار کوئی سیدھا ل پر رشتہ دیتا اور وہ دوڑ سے نکل جاتے۔

"چائے سر" گیارہ بجے چائے کا پہلا دور چلتا

"ہاں۔ شکریہ"

لیکن آہستہ آہستہ اس ایک سوال اور اس کے جواب کے ساتھ ساتھ تیوں جیسی تریلی سی لگتی چلی گئیں بات چلتی چلی گئی۔

"سر آپ تھکے ہوئے لگ رہے ہیں۔ چائے چلے گی"

"کام بہت ہے۔ کوارٹرلی رپورٹ جمع کروانی ہے۔ چائے ضرور دی ہے"

"چائے کے ساتھ کچھ کھانے کو بھی ہے۔ سر"

"چائے ہی کافی ہے۔ قلم میں یہی کافی ہوتا ہے۔"

"کیک ہیروائن بھی" سٹاف میں کوئی کہتا۔

خاموشی۔

"میں نے خود بنائی ہے" کوئی نگین سر چائے کے ساتھ"

چائے کا مینو پھیلتا گیا چائے کے دور ہے کے ساتھ۔ جیسی اٹھ کر کچن میں جانا پڑتا۔

"پکوڑے بھی ہیں چائے کے ساتھ"

"اور کچھ"

"اور کچھ نہیں سر"

دوپہر کے کھانے کے لیے بکھو، ربکھو وہ گھر سے پکا کر ساتھ لاتی۔ دونوں اکٹھے کھاتے۔ کھانے کے بعد بھی چائے کا دور چلتا۔ چائے پینے کے عمل کو بے دردی سے پر پھیلایا جاسکتا ہوتا، وہ قصے وقصے سے بے تور چسکیاں۔ چھٹی کے وقت وہ موٹر سائیکل جب تک پارکنگ سے باہر لاتا وہ سڑک پار کر کے ویگن شاپ تک پہنچ جاتی۔ وہ شہید کالونی [illegible] میں رہتا تھا۔ حطاب پورہ دوسرے پل میں۔ ایک مشرق میں تو دوسرا مغرب میں۔

"میں آپ کو اتار دوں گا"

وہ بیٹھ جاتی۔ اس کی کمر پر سر رکھ دینے کی خواہش دل میں دبائے ہوئے وہ اس کے کالر کی موڑ کو تکتی رہتی اور اس کے لباس سے اٹھتی ڈیوڈ بیک کی خوشبو سونگھتی۔ جانتی ہو یہ پاگل کون سا پرفیوم ہے۔

"کلینٹس کے پاس سے گزر رہیں جاتا۔ سر تھے۔ وہ [illegible]

"عظمت سے شکایت کرتے ہیں۔

امیر فریشری جھڑک دیتا سر"

"اس بار سیکرٹری کی ڈیمانڈ میں سر بھی لکھنا۔"

جی سر۔

"تم نے پچھلی پوسٹ ٹائپ کر دی تھی۔۔۔۔ ٹریفک کے شور میں الفاظ ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتے دھار لیتے۔ خاموشی آنکھوں میں بے بسی کے ساتھ گھل جاتی شور تھا اب ہو جاتا

اکثر انہیں اوور ٹائم لگانا پڑتا۔ کا ورک شیٹ شام کے بعد بھی دفتر میں رہتا۔ کبھی چھٹی کے دن بھی آنا پڑتا۔ کام ختم کر کے اگر ان کی بیوی وقت [illegible] شہر سے باہر چلے جاتے۔ جہانگیر کا مقبرہ، نور اور کھنڈروں، روشنیوں [illegible] اور سایوں سے بھری جگہ ہے۔ کس دن [illegible] تک جاتا ہے لاہور ما ہوگی۔۔

موتا ہے [illegible] ٹیری چھ بجے [illegible] سرمئی رنگ میں مرجاتا ہے جاتی ہے۔ میری [illegible] میں عجیب جان ہے۔

شام کی تیرگی [illegible] میں دو لمس ڈھونڈتے، سرخ رنگ آنکھوں میں بھر آ۔

چہرے سے چھلکتی لالی، ہاتھوں پیروں میں بے چینی، حرارت تیز تیز بہتا، پورا سرخ ہونے کی خواہش کروٹ لیتی۔ سارا جسم اتاؤلا ہو جاتا۔ تو خواہش کی حد طاری ہوتی۔ وہ ایک دوسرے سے پرے ہو جاتے۔ سوچتے تو اب کیا کریں، کتنے ہی سوالوں کا دھواں سارے میں بھرنے لگتا اور ان کا سانس گھٹتا۔ وہ ایک دوسرے سے نظریں چرانے لگتے۔

ساتھ جینے مرنے کی قسمیں، ایک دوسرے کی شرائط مانتی ہوئی خواہش۔ آنکھوں کے رستے دل میں اور سارے جسم میں اس جسم کی طلب۔ لگتا یہ کبھی سیر نہ ہوگی۔ سرخی تن کا حصہ ہو جاتی کس قدر اچھا معلوم ہوتا۔

پھر بھی یہ طے ہوا کہ لڑکا اپنے والدین کے ساتھ لڑکی کے گھر جائے گا۔ اس سے بعد کی ساری پلاننگ ہوگئی۔ مستقبل سیب پر بیٹھے طوطوں جیسا لگا۔ جیسا چاہو لکھو سنوار دو۔ لکھنے سے پہلے ہی کوئی اس پر کچھ لکھ دیتا اور مٹانے سے پہلے ہی کوئی اس پر سے کچھ مٹا دیتا ہے۔ یہ بات بڑی مشکل تھی۔ ہی کی سمجھ میں آنے والی۔ جب تک کہ تحریر ابھی گہری سی ہو جائے کہ بنا مٹا کھو دے، اسی کی پرت سے سیاہ رنگ، خواہشوں اور رنگوں کی موت۔

بڑی بہن کی شادی کے سبب لڑکے والوں کی شرط تھی کہ ان کے دونوں بیٹوں کے لیے ایک ہی گھر سے بہوئیں آئیں گی۔ بڑی بہن کے بہتر مستقبل کا محل استوار کرنے کے لیے اس نے اپنا خواب محل ڈھا دیا۔ لڑکا تو اس محل کے ساتھ ہی ڈھے گیا۔

"میں تمہیں معاف..." لڑکا کہتا گیا تھا۔

"ہمارے مقدر......"

"سب بکواس ہے۔ مقدر ٹوٹے محبت" وہ بالکل ہی بپھر گیا۔

"میری مجبوری۔"

"مجبوری... غلط۔ محبت کی کوئی مجبوری نہیں ہوتی؟"

لڑکی آنکھوں سے آنسو چھپاتی سر جھکائے رہی۔ وہ کچھ کہہ بھی نہ سکی۔ ہر بڑی کا کیا ہے اسے پس منظر میں اپنی پنی حسرت کتنا مکمل ہوتا ہے اور کتنا اضافی بھی۔

الماری کے کونوں سے جھانکتی ہوئی بھرے دیوروں کے وسط میں اوٹ بنی ہر کمرے

ہو گئیں۔ کھیوڑہ والی میری کرسیاں 'گولوں' میں اُجلی مرغ لگتیں۔ ساری بات چیت اسی ملکی [illegible]
میں ہوتی رہی بیک میں رکھے ہوئے چائے والے برتن اور ماحول پر رنگ سے دور رہتے ہوئے۔ چائے اور کھانا
الگ الگ۔ دفتر سے وہ سوشل ورکنگ [illegible] ناہموار لگن باپ کے قریب سے گزرتا تو مجھے ہر بار ایسا
جیسی نیم جان امید میں وہ سہمی گئی وہ نظر یہ جتا رہے تعلق کی دھوپ سارے میں بکھر جاتی۔

لڑکی نے صورتِ معالی تاسے جیسے نظروں سے لفظوں کے سہارے۔ لیکن تب سے کوئی
جواب نہیں دیا۔ رہا بھی کیا تھا؟ سیاہ رنگ کے سوا جس نے سمجھوتے پر سے سارے رنگ اُڑا دیے تھے
کہ لگتا کبھی اس پر کوئی رنگ ہی نہیں گیا تھا لگ ہی نہیں جا سکے گا۔

میانی دستاویز میں یہ ہوتا ہے کہ اچانک غیر متوقع طور پر اچانک بادل چھا جاتے اور
بارش ہونے لگتی ہے، یا بادل چھٹ جاتے اور سورج چمکنے لگتا ہے۔ ولی ہی تھا ایسا ہوتا ہے کہ کہانی کی
کایا کلپ ہو جاتی ہے۔ ممکن ناممکن اور ناممکن ممکن ہو جاتا ہے۔ کچھ ایسا ہی اس کہانی میں بھی جب کہ
سیاہی نے ہر نقش اپنے بغل میں لے کر نظروں سے اوجھل کر دیا تھا نیلے رنگ کا چھپا ہوا

سے منظر جاتی ہوا نیلا رنگ ایک ساتھ ہی دونوں کی رگ رگوں میں دوڑ گیا تھا۔ پہلے سب
کو سب تصور میں ہے

وہ منگنی کر کے لوٹی تو نیلے رنگ کی شاپ کی جیسے دل سے بات ہو گئی تھی اس کے بیچ بہنا
سے لڑکے کی آنکھوں کو چند صورتیں۔ ایک سال بعد کی تاریخ مقرر ہوئی تھی دونوں بہنوں کی شادی کی۔

[illegible] لڑکے کی [illegible] چند دنوں کی تصویروں کے ساتھ جنہیں وہ یہی بھیجتا ہے کی
خواہش مند تھی، بیٹے کے پاس آ گئی۔ انہی تصویروں میں ایک وہ منگنی کی بھی تھی۔ پاکستان آ کر دو مہینے
لڑکے کی دور پار کی کزن، بچپن سے امریکی گھر میں پلی بڑھی، ماں باپ کی طرح [illegible] سب کا [illegible] خط
رہے۔ وہ [illegible] کے ساتھ کچھ عرصے کے لیے یہاں آئی تھی۔ قبول صورت تھی لیکن نظروں اس لڑکی
سے پہلی ہی نظر میں بھا گئی۔ بات طے کرنے سے پہلے لڑکے کی رضامندی ضروری تھی ...
ہفتوں کی محبت دل کی ایک دوسرے سے ملتے جلتے دیکھے پر کھنڈا رہا ہے کی [illegible] وہ گھر لیے
مصروفیت کے عہد کے ساتھ گھر سے رخصت ہو گیا۔

نظر [illegible] دوست تو لڑکی سے نیا نیلا رنگ اس کی زندگی میں بھر دیا [illegible]۔

چمک اٹھے سارا منظر بدل گیا۔

[illegible] ہفتے بعد [illegible] امریکہ [illegible] کے ساتھ [illegible] بعد [illegible]

[illegible] جا [illegible] اور [illegible] کا [illegible] اس سے ساتھ [illegible] جا سکتا ہے۔

وہ دفتر واپس آ گیا۔

سب کچھ اس کے اندر بدل گیا تھا۔ اس کی زندگی میں بھی لگتا جیسے نئے رنگ سے [illegible] رنگوں کے چہرے سے [illegible] کر [illegible] بے صورت [illegible] [illegible] جن جذبات کے حصے میں [illegible] تھا جیسے تحلیل ہو [illegible] ایک بہت جس میں سے بچپ بچپن متاثر ہو [illegible] میں [illegible] اٹھ جاتے [illegible] کی [illegible] پر [illegible] پر [illegible] تھی

صاف [illegible] چاہتے [illegible] آپ [illegible] اس کی [illegible] گیا۔ [illegible] دیا اٹھائے [illegible] اس [illegible] کے چہرے پر [illegible] مسکراہٹ [illegible] بکھر [illegible] اس کے [illegible] بھی [illegible] دیا [illegible] سے [illegible] آنکھیں [illegible] جھلکتے اب پیار کے ساتھ۔

اپنی حقیقی بات [illegible] کی [illegible] لے [illegible] مسکرا دی

چا [illegible] لیے [illegible] [illegible] ہوئے اور [illegible] ساتھ [illegible] اسے [illegible] بھی [illegible] کے [illegible] اپنی [illegible] آنکھوں میں جیسے [illegible] جانے [illegible] کی [illegible] [illegible] آنکھوں [illegible] پھیلتے [illegible] کے [illegible] قریب [illegible] کے [illegible] آنکھوں میں [illegible] ہوا روشنی سفید [illegible] رنگ [illegible] سفید رنگ کا [illegible] جاتا ہے۔ اور [illegible]

◆◆◆

بوڑھی گنگا

طاہرہ اقبال

سٹیمر کے دائیں بائیں چھینٹے بج گئے اور جیسے روحی کے خیالات کی طرح بوڑھی گنگا کے سینے میں ڈوبتے ابھرتے تھے۔ روحی کے پرندہ دل دریا کی طرح چنگھاڑتے کراہتے احتجاج کرتے اور پھر کسی مقدر کی طرح بے بس ہو جاتے۔ پرانا روغن اترا اسٹیمر کنارے چھوڑ رہا تھا۔ جس کے دروازوں کے قبضے، کھڑکیوں کے شیشے، فرش کے تختے اور کیبنوں کی دیوار پر روحی کے وجود کی طرح خستہ حالی دکھائی دیتی گنگا کی نشاطوں میں غرق ہو جاتی تھیں۔ کیبنوں کے نیچے "بچے" ریلی کے حول ہری گھاس سبزیاں کی پوری سبھی جو عرشِ آب پر پہنچی تھی اور کشتیوں اور اسٹیمروں کے سنگ تیر رہی تھی جیسے پانی کے اوپر ایک شہر آباد ہو گیا ہو۔ ساری گہما گہمی جیسے کہ شہر تمام کہانیاں چھتا بنگلہ دیش جیسے ہر اسٹیمر ہو دو بنگلہ کی کھولیاں ہوں جن میں آدھا بنگال سمو گیا ہو۔ بوڑھی گنگا کے اس چوڑے سینے پر کئی سو اسٹیمر لنگر ڈالے کھڑے تھے جن کے کیبن صرف سے مل مل کے ہو رہے جا رہے تھے۔ وہ جگہ سے جنگی باتیاں جو ملاح عرشے پر کھینچے سیاہ کیچڑ پانی سے بہاتے۔ ایک دوسرے پر الاپتے بنگلہ گیت گاتے ننگے بھوت موج مستی کرتے۔ روحی نے سوچا یہ کیسی بدحالی ہے است خوش خوش کیوں رہتے ہیں۔ شاید پانی کی شفقت میں کوئی خوشی کا تعویذ گھلا ہے یا شاید جنتوں کے مسوں کی محبت دریا بناتی ہے۔ جو کسی کی زندگی کو اس جیسا بنا دیتا ہے نظر آتی نہیں۔

کہاں سمت سے ریلی تھی جیسی نکلی ہوئی خشک جلد پر اس نے

[illegible] جات [illegible] سے ایمان [illegible] پہلی بار پیچھے [illegible] تھی تب تو کسی ٹوکا میں، کسی [illegible] مجبور خود [illegible] کے بچوں کی گود میں بھرے تو سب پیچھے بندر سا جڑ ہو گئے۔ سارے رکھوالے حیات کے لیے بوڑھی گنگا جیسے بہہ رہے [illegible] چھوڑتے ہوئے۔

وہیں کا گھر نہ بھرا، اسی بیچ سا بسا۔

"وہ چاہے سب پہ تیرتا پہ گیان آباد شہر [illegible] رنگ بھری عورتوں کی جیبوں سے گزرتا تھا دس کی تتلیوں جیسی بہنیوں اور بھانت بھانت سے خالی تھالی جیسے چپکے ہوئے پیٹ والی [illegible] عورتوں کو دوڑی جاتی تھی [illegible] سب وہی تھیں جو ڈھاکہ کے [illegible] علاقوں کے جدید فلیٹوں میں دو تین گھر [illegible] کے عوض بوا کا کام کرتی تھیں۔

شام ڈھلے جب سورج کی ٹکیہ بوڑھی گنگا کے شفق پانیوں میں [illegible] چھپ رہی ہوتی ہے تو گلشن اور گلشن [illegible] کی بالکونیوں میں [illegible] ان بچوں سے [illegible] کر رہی ہوتی ہیں [illegible] مگر بڑی طرز کے مہنگے سکولوں میں پڑھتے ہیں [illegible] ان [illegible] علاقوں میں [illegible] کے دو بچے لیے چوڑیوں کو [illegible] میں بھرے بچے [illegible] رنگ [illegible] چہرے [illegible] کے پیچھے [illegible] کر انہیں اپنے بچے کا [illegible] سب [illegible] کسی [illegible] سے [illegible] میں گھر [illegible] کی [illegible] کے [illegible] بھات [illegible] کا [illegible] جن کے حالی [illegible] کے مقابلے میں [illegible] کی بے مقدار [illegible] کم [illegible] حس سے ان کا [illegible] حاجت بھرے گا [illegible] وہ جا سکے گا۔ جب [illegible] ان کی ماں ان سے بہت [illegible] محنت [illegible] اس وقت [illegible] ہوتی ہے [illegible] باپ [illegible] بیٹا [illegible] شادی کی [illegible] سڑک پر [illegible] رشتہ چلا رہا ہوگا اور [illegible] تو بچپن [illegible] دوسرے شوہر کے بچوں کی ماں اپنی تیسری بیوی کی [illegible] پر [illegible] گا تو بچپن [illegible] میں [illegible] سکے گا۔

[illegible]

وہ بی کو جب کبھی کچھ یاد کرنے کی فرصت ملتی تو اسے اپنے تین شوہروں کی یادگار چار بچوں میں سے
پہلے شوہر کی شبیہ رنگین ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ پہلا شخص تھا جس نے باسوں پہ
کھڑے پھوس کی چھت والے جھونپڑے میں پہلی بار اس کی گہری گولی رنگت ساڑھی کا پلو اس کے سینے
پچھلے سالوں سے سرکایا۔ تب بادلوں میں سے جھانکتے چاند کی چاندنی میں جیسے بنگالی جادو دیں آنکھوں کی
جیسے گالوں سے ناریل کا تیل چمکتا تھا وہ اس کے بدن کی رنگت اور ملاحت پر مچھلی کا گمان ہوتا تھا
اور اس کے بدن کی ساخت میں عنابی شبنم کا سا لگتا ہے۔ بنگالی عورتوں کے سینے میں ابرا ہوا ابھار تھا۔
ان تمام ... رنگت میں چمکتا ہونٹوں اور دونوں کو پہلی بار چکھنے والا یہ حقیقت حسن کا وجود کا (Stone
Apple) جیسا کہ لگتا ... جیسا کا کا ... دانت جیسے ... رہا
اور جس کا شربت ... چھاتی کی بڑی میٹھی تھی ... کے ... شربت سے کی
کروٹ میں یوں پڑا ہوا کہ جیسے کی طرح وجود کے جسم میں جیسے چلا گیا کہ وہ لذت کر کر
کبھی اس کی کوئی کسی کسک سے پھٹ گئی تو خون کی بجائے پانی وہ باہر چھلکنے لگتا۔

ایک رات وہ سے جھونپڑے سے ... پڑا چھوڑ کر ڈھاکہ جانے والے اسٹیمر میں سوار
ہوئی بیٹھا اڑاتے دھواں مارتے ... والے اسٹیمر میں اسے چاند اور شوہر ... کے
اس کے سنگ ... کے پھیرے ... تھے ... کی ... کر کر ایک رات کھولی میں سوتے
ہوئے اسے یوں چھوڑ گیا جیسے وہ کسی جھونپڑے میں ... تھی۔ اسے تو ... معلوم تھا
کھولی کا ... کر ... اب ... اپنے بدن کے ... سے ... رات نے
... کر ... اسے ... کے ... لیا۔ البتہ بچہ بیٹے کے کرائے سے ... دے ... کا
دیا۔ دوسال بعد وہ کو بڑے شہروں کی ہوشیاری ... تو ... کر ... آنے والے
مہمان ... سب جانتے ہیں وہ اس کھولی کے کرائے اور اس کے حصے کے ... سے ... تو
... کے درمیانی ... سے ... کا ... اور ... کے ... ساتھ ... اسٹیمر کے
... والے ... میں چاروں بچوں ... کے ... میں ... سے
بے ... کیں ... ہوئی ہے بانسوں ... جھونپڑی میں ماں کے پاس انہیں چھوڑ جہاں گئے سے
... سے جنگل ... سے ... تھے لیکن ... کے ... ان ...

مزدوروں سے ایسے ہی اُچک لیے جاتے جیسے بارود ان کے جھونپڑے سے پل بھر میں کھیت بہا لے جاتی ہے۔ چند جھونپڑوں پر مشتمل اس کے گاؤں میں اجلے دل جس جھیل پر دو بانس باندھ کر پل بنایا گیا تھا یہی جھیل جب بارشوں میں بپھرتی تھی تو سارے کھیت سارے باغ جنہیں سیراب کرتی انہیں خود ہی نگل جاتی ہے اور جب بارش تھمتی تو باسیوں پر گاؤں بھر کے جھونپڑے جھیل میں بچھے ہوتے جہاں کسی کسی لڑکا مردہ یا مردہ لاشوں کو نکالے۔ بچی پانی کی بار تو اونچی کے پیڑوں کی شاخوں سے بچے اٹھا لیتے وہیں تھے اور بھوکے گدھ کھا کے اپنا پیٹ بھر لیتے۔

اب کی بار باڑھ گزر چکی تھی۔ جھیل کے گدلے پانیوں میں گلابی شاخیں لیے بچوں کی گردن پر لٹکے تھے۔ بچہ رہ سے بہت جھیل کے پانیوں کو لے گئے تھے جن کا کالی وہ سکوت اب تک رونے بیٹیوں کی دو کانوں نے جھیلا تھا اس کی ماں کی آنکھوں میں بہتا آنسوؤں کے نام تھا۔ ان کا جھیل حسن بڑھ چکے ہر وہ کی ان کا جس کے پیٹ پسلیوں سے پیچھے تر لرزے ہوئی پڑی میں جھنس گئے تھے۔ بنا باڑ اور کے چار گز کی سوتی دھوتی کا پلو کمر کو ڈھکتا تو سینہ ننگا ہو جاتا۔ سینہ ڈھکتا تو کمر کی ہڈی پسلیوں کی بدن کل عیاں پر ٹکڑیوں کا تھا شاید اب ستر چھپنے کی ضرورت سے بھی عاری تھا۔ وہ ہاں سے بھرے کھیتوں جیسی آنکھیں بدن کی ساری جھریاں پر ڈھلک گئی تھیں۔ چہرے میں پکوڑی لگے ہوئے دولے سے ہونٹوں جیسی شاخ میں کھلتی شاخیں ہیں۔ بھوک پیٹ منہدم سینہ اور کمر کا ... چہرا اکھڑ کر جاتا جیسے بھوکے گدھ کوؤں کے لیے دعوت عام ہو۔

اس سلے ماں کو وحشی اپنے دوراں کے سب پالا اور دو سال آج کی لاسد کی۔ وہ اپنے ان چا بچوں کے بیچ جو اس نے پار چھوڑے جا رہی ہے۔ تنا بہت کل کر پہنچ گئی کہ ان کا پیٹ بھر جاو کرے گا لیکن تھالی میں ابھی بہت بچارے گاؤں کے گاؤں پر شیما کھلیں گے، دہاؤں ست ہار لیں کا تیل چڑھے گا

دولی سے مٹھی بھر بے ہوئے ست چاولوں سے چیدہ رنگی سلولائڈ کی تھالی کی سمت ہاتھ بڑھایا ای کھیں ماں بھی بھوکی ہی۔ وہ گی دو روں بچے سے ہوئے پیچ چاٹتے رہے۔ ان انگوری سنہری کھیتوں کی بھوک سے تیار کر دہ وہ دیں چٹی گلے رو وہ پھر ڈھن کر ملی تھی۔ جہاں کہیں چمک پیوٹ بھرے ہیں وہ دولی کے ہر اوے آ تو دی بن کر پورے شہر میں نڈے بچرے ہیں جن کی جدید تجربت کے

بے طرح دولت کی نمائش بڑھ رہی ہے۔ جہاں مغربی طرز کے بنگلے، فلیٹ، اور ولاز کھڑے ہیں جن
کی چھتوں پر پھلواری کھل رہی ہیں جن میں بڑے بڑے پنجروں میں پالتو شیر، ریچھ اور چیتے بند
ہیں جن کے گیٹ کھولنے کو باوردی گارڈ تعینات ہیں۔ جنھیں لمحہ بھر رک کے بیٹھنا نصیب نہیں کبھی
لیموزین، فراری، بی ایم ڈبلیو جتنا بڑا گیٹ کھولنا ہوتا ہے خاص بڑا سیکیورٹی کا رہنا ہوتا ہے۔ آزادی
کے بعد بنگال نے بہت ترقی کی ہے۔ بڑے محلات کی تعمیر میں بڑی گاڑیوں کی درآمد میں لیکن ان کے
سامنے وہی سڑکیں وہی ٹوٹی پھوٹی، کھنڈر بھری تنگ موڑ کاٹتی گلیاں اور احاطوں میں گھستی ہوئیں
جہاں گھنٹوں ٹریفک جام رہتا ہے جو مچھروں اور فقیروں کی تھوک منڈی معلوم ہوتا ہے۔ وہاں منڈی
اور اس ڈھاکہ کی چادر چار ہاتھ کی گنجان گلیوں میں گھستے ہوئے گھر کے جیسے شہد کے چھتے کے بے شمار
سوراخ ہوں جیسے کتنی مکھیاں اندر بھری ہوں ہر روز انسانوں کی کثرت میں بکھری ہوئی کہیں لٹکتے ہوئے
ہوئے ہاتھ معذور ٹانگیں کہیں بد صورت بیمار سے کہیں مفلس بارش کی دھوپ میں [illegible]
بڑھیاں ٹھوڑے جھڑے تھیں۔ ستار گاؤں میں گھنڈیوں پر کپڑا ٹانکتی ہوئی ڈھاکہ چھوڑ چکی ہیں [illegible] پیچھے
پانی میں ترشے دھان کے کھیت، تیل اور تیجی کے پیڑ جن پر پھول جھومت کی طرح [illegible] اور
ایک ہی گلشن اور گلشن ٹو کے محلات ایک ہی شہر میں لٹی پٹی آبادیاں [illegible] پیچھے اور [illegible] کی اسیر کی
حتیٰ کہ طرح دولی کو لٹنا [illegible] والوں کا سہارا [illegible] ان کے دامن پر لدی ہیں

دولت سے ان محلات میں پناہ دینا مناسب سمجھا۔ وہ کہیں بھی بار رکھو [illegible] کر لی تو مرتے وہ
ہوتی کھاتا کرلی اوپر والا عورت کی کمائی کے دعوے دار کتنے پیدا ہو جاتے ہیں۔ [illegible]
[illegible] ڈھاکہ کی دولی کے کان [illegible] اور آنکھوں سے ناریل کی چٹنی [illegible]
لیکن اس نے اس محنت [illegible] سے بہت بچائے اور تالا کا [illegible] ترجیح دی جو
اس ملک کی مخلوق معصوم ہی ہوتے تھے [illegible] کی ہم شکل مخلوق بھی [illegible] تھی [illegible]
[illegible] ساحلوں کی [illegible] کا ناپ لیا ہے۔ اسی
لیے [illegible] تیز چمنا دور تک [illegible] کے پھولوں کی [illegible] موسموں کی [illegible] کی ٹھہری
ہوئی [illegible] حرکات [illegible] کی کا جل بھر گئی تھی۔ [illegible] میں بھرا پانی [illegible] سے
[illegible] ندی نالوں میں [illegible] اور بوڑھی گنگا کے [illegible] سے [illegible] کی فصل کا قتل کرتا

ہوا یوں کہ سارے بنگال میں تو پانی کی طرح پیسہ نکلتا ہے۔ جادو بھی اور جیتی جاگتی بھی سب پر پردہ ہوتا ہے

بھی ہم موسموں کی مسابقت اور مدن بنی کی مستی ہے۔ عادت روٹی کی بھی ہوتی وہ
ہفتے میں ایک دو بار ریت پر چلی جاتی۔ مکئی کی بیج میں خوش قسمتی سے پیچھے کر لاتی وہ محنت
شوہروں کے چاروں بچوں کے لیے لٹا دیا۔ اور تھوڑے سے خرچے میں صرف ہوتے۔ ان کے بیٹے
ہر شوہر سے الگ الگ دودھ کی اپنی اپنی صورتیں تھیں لیکن یہ چاروں بیٹے اپنے اپنے باپوں کی شبیہوں
کے باوجود ایک دوسرے سے یکساں ہی پیارے تھے۔ ان کے لیے کپڑے جوتے خریدتے ہوئے روپا کو کبھی
احساس نہ ہوا کہ چاروں کس کس کی جیت جیتے ہیں۔ اور ان کے حصے میں آدھے ادھورے گئے۔ حرید کی
کسی کی تو لاش بھی مل جاتی ہے۔ اس کا تو وہ حصہ نہ ملا ہو۔ جیسی بیٹیاں جات
سب سمیٹ سکتی ہے کہ کوئی رشتہ ... حالانکہ تمام لیتے کوئی تو وہ ماں اپنی
ول اگر دل رکھ جاتے ہیں لیکن ہماری جس ... کا تھوکا ہوا بیت چاٹ ... ہے

آج بھی وہ بیٹھی ... رہی تھی۔ اسے علم تھا کہ جن کھیتوں میں اس
کے چاروں بیٹے کتنے پھل پھول چکے ہوں گے۔ جب وہاں سب بہار ختم ہو گئے ہوں گے بعد پانی ہوئی
فصلیں چرتے چرتے بوسیدہ چٹان پر سو جاتیں۔ ... بادل ... پھیلتے ... ہوں
... پھر ... کی طرح ... دوسرے کی چھاتی سے ٹکراتی تو
... نکلی ... کی گود میں ... بکھر ... بکھرے
... پیٹ ... بجتے ہیں۔ ... ہوتے ... کے
ہوئے ... ہم شکل ... کو دھال ... بہہ جاتے ہیں
اور باپ ... گم ہو جاتے ہیں

... پکڑ چکا تھا ... تھے ...
اور ... کی چھال کے پیچھے ... کی ... تھیں ...
... مٹی ... تھے جو
... ہاتھ میں پکڑے ایک ... جس سے ... بھی
... خالی تھیں ... تھے

اور موٹے موٹے سرد سیٹھ اور دیلی دو رکیوں کے جیم پر بیٹھے بانس کی تیلیوں جیسی پسلیوں والے ہڈ چڑھا لنگوٹوں والے کالے بھجنگ بنگالیوں کی پشت پر بوجھ سوار تھے۔ منظر کہہ رہا تھا۔ آج کے بنگال آزاد ہو رہا ہے۔ بنگالیوں نے یہ آزادی بہت قربانی کے بعد حاصل کی ہے۔ کتنے برسوں ہمارا خون پاکستانیوں نے چوسا ہے۔ ہمارے بھائیوں کا خون بہایا ہے۔ اب اچھا چل رہا ہے لیکن اب ہم آزاد ہیں اور ترقی کر رہے ہیں۔ وہاں سے سوچا یہ کیا ترقی کی ہے کہ آزادی کے بعد یہاں ایک رکشا بنگالی ہے۔ یہ ... تو یورپ میں بھی داخل نہیں ہے۔ لندن میں کی مشینیں مفت لگی ہیں جنھیں چلا کر بیک شاٹ بھروا کر پھر بھی جیسی حالت ہو رہی تھی وہی ہے یہ رنگوں کے کو جگہ جگہ کیمپ لگائے بیٹھی ہیں۔

ملک کی آزادی کے بعد عورت بھی آزاد ہوئی ہے کہ وہ مرد کی غلامی سے نجات پا گئی لیکن پھر کیا کہ پیٹ کی غلامی میں جکڑی گئی۔ سب ... میں ... جن کے پیٹ کی آگ بجھانے کی خاطر ... ہے۔ ... جیسے میلا ہی آئی تھی وہ بھی سردی میں کر رہی تھیں یہ میں تو جیسے ... بیٹھے چنچل چنچل پھرتی کی رسی کو ... اور پھر اسے لٹکائے آ رہی تھی میں پھیلے ... گئے ... اور ... نے ... سامنے یہ دو کریوں میں بیٹھی ہے اپنے ... نا پسندیدگی ... بھی کوشش ... ہے اسے پسند صرورت یا خواہش کا اعتبار کیوں نہیں ہے۔ یہ عورت بھی عورت ... دائرہ ... رجحان ہے۔ وہ واحد کی سڑکوں پر چل رہا تھا دھوپ میں ... لپیٹے ... بنگالیوں کو دیکھتی تو سوچتی یہ نہیں یہاں کہاں چھوڑ ... گے اپنی پچی عدالت میں کس ... کر کے ... پیدا کی کہ دو ... لگا پاسنگ ... کی انتہائی ... ہوئی کی کاٹ ... کی آزادی تو ملی لیکن اس دل کی ... وجود سے ... کو سلگائے کیوں رکھتی ہیں

سر کے ... ہیچا ہے کہ ... شاید ... کی گلی ... کا ... سے ابھر کر پیتل سے ... کاری تھیں۔ اسیر کے ... میں تانبے ... تھے دوسری ... میں ... تھے۔ دوسری ... بچے ... لگے ہے۔ ... بھرنے کو بھی خالی تھے۔ اسے ... کی ... لگی ... جیسے ... ہوا ... بیٹھے ... کے ... پیٹ ... سے ... بیچ ... ہوتی

پانی سے ملی کشتیاں اور بیتو رکھی رہتے تھے۔ سطح دریا اسٹیمروں اور بجروں سے چھپتے جالی بیت ہلکوں سے
اٹی تھی جن میں مچھلیاں اور سے سر مرغابیاں نکالتیں۔ ملاح گیت گاتے اور مسافر عرشے پر رقص کرتے
تھے۔ اسٹیمروں کی ناؤں سے ملتے ہوا بھری ہوئی گونج جگنو جیسے جوڑ" تاریک جزیروں کے
سامنے اسٹیمر بوٹس لیے کشتیاں دور تک آگے نکل جاتیں۔ دونوں دریاؤں کی سوندھی مٹی کی
پرکشش ہو کر بھاگ اور سے لگی ہیں۔ اس نے بغل میں پڑی اپنی پوٹلی کو دبا لیا جیسے بسکٹ ہوا، پیچھو نے
دن بچے اور اس سیاہ تالے جن کی چمک ان بچوں کے چہروں میں رہتی قلاقی دور کے پیچھے ملکی سرنگ میں
بھرے شیشے دیا کے بھیم مردہ جسموں کو چا ... موتیوں اور ڈرنوں والے کھیت اور دوڑ اور پیچھا کرتے
بہے تھے۔ کیلوں اور ڈاب کی کاٹھیں ختم تاریل کے جزیروں سے لپٹ لگائے بیٹھے ہوئے ہوتے
سبلوا کی بھو ... کے ڈبوں میں سے اپنا تیرا شوہر بہت نظر پڑا۔ اس سے حقارت سے خود جو
ملبے بھری پانی کی کثیف تہہ میں کہیں جذب ہو گیا اور دیہات کے ہم شکل بچے کی یاد میں وہ کراہی ہو
چوروں بچوں میں سے زیادہ خوش مزاج اور کھلے ہاتھ والا تھا۔ اس کی غربت کی تعبیر سے بیٹے
کی شباہت میں دولی پر تعلق تو وہ خضب لگا کر سی رہی۔ مقدر اس کے رسیا تر تک بھیروں کو جھیل
سے پمپ کر کے پانی لیے سے کہا توں میں اسے اپنے پہلے شوہر کی شبیہ دکھائی دی۔ بیٹے کی ماں
سے پہلے وہ ایسی ہی تھا' گھٹنوں کے صدری پیچ اور دھلی دھوتی گھٹنوں سے اوپر کئے وہ کھیتوں کو کاشت
کرتا اور اس کے چھو نپڑے میں پانی کے دنوں میں بھی دھان بھار رہتا۔ اس نے ہاتھ والی سب سے
پہلی شگفتہ کی جیسی لے کر اشتہار سے سے در پیش لگایا۔ تب کہ سے دوسرے سو ہر سے بلیچنگ
کو دبا سے اوپر ہو چلا تھا لیکن یہ ... ملا بھی تھی۔ دونوں نے شگفتہ کی رنجی نکلی کی پوروں میں سل
"یہ کون کرے گا"
"ری تجھ کو کہاں جزا ملکن نے دیا۔"
شگفتہ نے بوڑھی کٹھ کے کثیف پانیوں میں بہتے جھنڈوں میں کیلوں اور گلے ہوئے
ناریلوں کو گھورتے ہوئے دیکھا جیسے ابھی ہو رہا ہو۔ ابھی یاد آتے جاتے۔
"بی کیا جزا ہو، باہر بیٹھے سے ملا ہے جیسے جاکے کی چھتی بھی ماشی بعد بھی ہے
وارثی بچی ہے اس میں سالگرہ کو بھی دیوار جاتا۔ اس میں سے بھی ستر ... سے جو بیدار تک گھسی

کے منہ بند کرنا ہوتے ہیں۔"

"جب مال زیادہ ہوگا تو ہم اپنا ہی پیٹ کاٹیں گی تو ٹھکرا جا کے چلی آئی ہیں جیسے باقی سارے بنگال میں تو بنگلہ سے بٹے ہوں۔"

درگا دیوی نے اپنے موٹے ہونٹوں کو چبا ڈالا جیسے ان لوچیوں کو چبا رہی ہو جو صبح سے ڈھاکہ کا متری دیکھ رہی تھی کتنی کس بار دیکھی تھی کہ وہ جو دوا پتا ڈالتی تھی۔ آج کی بنگلے میں برتن مانجتی تھی۔

"ابھی آزادی ملی بنگال کو سارے ہی دھندے پہ لگ گئیں۔ بھوک کی برداشت ہی ختم ہوگئی۔ پابندی تھی تو بھوک بھی کم ستاتی تھی۔ آزادی کیا ملی ہر ایک پیٹ سے بدلے لینے لگی۔ پیسہ دو مال دو کیا کری لگا رہتا"۔

تمسی نے گلابی بلاؤز پر سے ہی پاؤڈر والا پوچھا کر کندھے پر پھینکا۔ تب گندمی آنے کی رنگت والے پیٹ کی چربی میں دھری ناف ننگی آنکھ کا کونا بیڈ اسٹیمر میں موجود مردوں سے آنکھیں بچاتی ہیں اور چلاتے۔

"ہائے ماتا کرشنا دیو باتی۔"

دوری کی ملاقات ہر چار چھ مہینے بعد ہی کسی نہ کسی ٹرپ سے اسی اسٹیمر میں ہو جاتی تھی۔ سب کی رام لیلا ایک۔ دو تین شوہر چھوڑ چکے ہیں۔ نگلے کی تلاش ہے۔ تو کوئی ایک پہ تلاش بھی اب چھوڑ چکی ہیں۔ کئی شوہروں کی نشانیاں دور کسی گاؤں میں ہیں جس سے کھا رہی چاروں ست بہت بھیڑ بھیڑ سے میں ڈالی کے پاس پل رہے ہیں کہ مائی کو تاتا چھوڑ گیا ہے۔ چھ شوہروں کی نشانیاں رکھنے والی سروجنی نے اپنی دھوتی کا پلو والی کھری ساڑھی کے پلّے کاٹ نے اندر سے تنگی تھیلی کو باہر نکالا۔ "پھر لگے آخر چار چھ مہینے ان چھ کا پیٹ کیسے بھریں گے۔ اب تو ذیابیطس بھی ہو گئی۔"

اس نے ماتھے کو دونوں ہاتھوں سے دھپ دھپ پیٹا اور لگا جیسے اب تو عجیب ہی ہنگامہ ہو گی۔ بیری نگاں میں تو اسے کچھوں منہ لگا بھی تھی یاد تازہ نہ بھی کر دیں۔ سروجنی بنگالن۔ کھسر کی جگہی جرت سے آنسوؤں کے قطرے ٹپ ٹپ جیسے گری بیگی بیٹا کے ہم شکل ہونٹ ہو تار جلی کے پیالوں سے رسیلے لب بازار میں چوس قسمت دوستے تھے۔ شاید وہ دودھ کے لڈو کی ایک اچھی جلدی جنس سے

اٹھ گیا اور اب وہ گلشن کو کے ایک جدید طبیب کے ہاتھوں دم صاف کرتے ہوئے کتنی بار پھسلتی رہی کا معیار بے کار کر کے دور سے کراچی اور بچے چھ شوہروں کو گھر سے زیادہ شاید گالیاں تکی جو آپ کی ڈگریوں کا سارا کروا چاٹ گئے تھے۔ اب یہ سب ردی۔ بھری میز کی ہڈیاں کسی فٹ پاتھ پر بیچ ماننے کی لاڈلی جائیں گی

اشیم نے گھر گھر بہت بھی سرخی سرخ کر بیں وب گئیں "یہ آج امیسر میں ہنگامہ سا کیوں ہے۔"

کسی مرد نے جواب دیا۔ "سولہ دسمبر ہے آج"

"آج بنگال نے پاکستان کے مظالم سے نجات حاصل کی تھی کیونکہ وہ بنگال کے پٹ سن کا سارا سونا نارتھ کا سارا تیل اور دھان بھارت بھیج کر لے جاتے تھے اور ہمیں چند ٹکوں کی ریل جتنے چاولوں کے چھلکے تو سے دریا ہوتے تھے اور سارا بھوجا تے۔ لیکن اب یہ سب کون لے جاتا ہے۔ کیا پنجابی کی جگہ چینوں نے گھٹنے یار حق کے ساتھ سے سی ای بی سی میں جیسے پاکستان کے راز میں ہے۔ بھارت کی تجارتی تنزلی حالت ہے جس میں کتنے بالصوں کی انگلیاں پکڑ رکھی ہوئی ہیں اور ہتھیلی کے پیالے میں چند چاول کی ٹھنڈ پاتے ہیں

دیپکا کی نرسری پیٹر بھی سرخی سے امیسرا کی گالیاں بھی دیکھے۔ دوسری بولی گھر کی بڑی کو سیدھا کیا۔

'ارے کیسا سوال ہے کتنی سیدھا تمہیں دھوکا ہو رہا ہے گی۔ ادھر والوں سال کا ادھر سنگل ہو گئی پاکستان ہے کی حیا آئی اور جیسے سے وطن میں تو ملاقی:

"کیا یہ تو سارے مرد سب کے قبضے میں شامل ہو گئے

وہ تھی جو پاکستان کا حصہ دو بھی پاک سر زمین کا محافظ۔

'وہی تو پاک سر زمین والوں کی تھی کیا ہم اوروں سے وہ نہیں جیسے جو آج ہو رہا ہے ملتا ہے ہیں یہاں کوئی مندی نہیں تھی کم بخت کے بکنے کا۔ سرخی جا رہے کے ساتھی کا تعجب بولا مند ہو پیسے کر سکیں لیٹے گی وہ سوسائٹی کو کوسے دیتی ہی۔

بھٹی آگے سے پھول بہت دور رہ گئے تھے نواب سلیم اللہ ست کل کے پلندہ لا سوں اور

چوڑیاں، حنا، بہت سی گم ہو چکی تھیں۔ جہاں کبھی مسلم لیگ کی میونگ کی تھی جس سے پاکستان بنایا تھا اور جہاں موجود بنگالی حضرات نے قسم کھا کر مطالبہ کیا تھا کہ بنگال کی آزادی کی پہلی منزل پاکستان تھا۔ رکھی گئی لیکن یہ پاکستان بھی ہم پر انگریزوں کی طرح مسلط ہو گیا جس سے آزادی کے لیے ہم نے دودھ پیتے بچوں کی قربانی دی۔ جن کے خون سے رنگین یہ دھرتی ... ہوئی۔ اکیس کے موقعے پر بنگلہ جنگی کے گیت گائے جا رہے تھے، رقص کرتے ہوئے نوجوان آزادی کا جشن منا رہے تھے جن کے بزرگوں کی ان گنت قبریں شہید مینار میں چھپی تھیں۔ ... شہید مینار کی بلند گردن کھا رہی تھی جو بنگلہ دیش کی آزادی کی علامت تھا جس کے گرد کئی گھروں سے ڈھکے بڑے بڑے مطلب کی تختیاں لگی تھیں جیسے بنگلہ دیش کی جنگِ آزادی میں شہید ہونے والوں کی Grave Yard پر اجتماعی قبریں تھیں۔ شہید مینار کے گرد ... تصویریں بنی تھیں جن کے ہاتھوں میں کتابیں شمع لیے کھڑے تھے۔

شہید مینار کے کھوئے ہوئے منظر آنکھوں میں ... سے پرجوش ہو گئے۔ ... کی ہونٹوں کے ... گنگا کی سطح پر ... باقی تصویریں ... تھے جیسے پانی کے ... سی ... آزادی کے نعرے لگاتے ہوئے جھکتے گئے۔ گلی ... ادھر ہو گئے ... آزادی کی رات ... سروجنی کے ... گاؤں اور ... کے جوڑے ... عورتوں پر ... سو ہزار ... جانے گا۔ ... آگئیں کے ایک ایک ... ہمیں ... میں سرمایہ ... اقرار ... پیچھے پیچھے چل پڑی گی۔

رات گنگا کے پانیوں میں ... رہی تھی۔ ... کی روشنیاں ... تھیں جیسے ستارے ... آسمان پانی پر اتر آیا ہو۔

اب ... چوری کرنے والے بھی منزل میں ... عورتوں نے ... گزرے تھے سب سے پہلے سروجنی ... اور ... کے کیبن میں گم ہو گئیں۔ جوان عورتیں ... بیگ لیے ... خان ... جیسے ... ایک ہی دنیا کی ... ہے آیا ہو، ... ایک دم سے گرگئے اس تھرڈ کلاس کے کیبن میں عورتیں ... والوں کی نسل ... سے ... کی تہذیب

دے رہی تھیں۔ اسٹیمر میں بیٹھی رہ جانے والی عورتیں، بچے کھڑکیوں و چار رہی تھیں اور اپنا سامان پوچھتی سب
اف دیکھی ہو سکے، سے مجبور ہاتھ چلا رہی تھیں۔ کیسے رب سے مرتب ہو گیا۔ سو ور طے کیے بغیر اشارہ دیا
کر چلنے لگیں۔ وہ ولی جس نے قدر سے آدمی کے پیچھے پیچھے چل وہ اس کے دوسرے شوہر سے مشابہت
رکھتا تھا وہ ان کے ساتھ بھی ساتھ تھی لیکن یہ آخری جنبش تھی ورنہ سے رات بھر کیبن میں رہ جانے والی
بوڑھی عورتوں سے گزرانے کی کوشش کر رہی ہیں۔ صرف چیپی کی کا صاحب بی نالہ ری کا دکھ اس ایک
رات میں اس کا کنارہ بن چکا۔ کر تاریل کے کھانے کی طرح کرنا مشکل اور رنگ بنایا جاتا ہے کہ کیبن تالے
والے کیبن میں موجود شخص کو پہچان کے شیشے کی تیپ سے [illegible] حشر کھڑکی کو بچایا ہو وہ اس کا دوسرا شوہر
ہی تھا جو اسے ڈاؤن [illegible] کر کی ایک مچھروں بھری کمروں میں سوتا چھوڑ کر چلا گیا تھا کیونکہ اسے لگے جیسے وہ
اس کی بیٹی کو جنم دینے والی تھی اور کچھ وقت تک لیے سب کا [illegible] ہونے والی تھی۔

اسٹیمر نے زور سے [illegible] کھایا۔ شاید ناریل لے گئی ہو [illegible] رہے تھے جو بند ہو کر سیلاب [illegible]
ابھر آئے تھے۔ بخشش اس سے یوں بنا جیسے برسوں کے بچھڑے سے پہلی بار ملا ہو جو اسے جزیرے سے کل
گئے ہوں جیسے کی شام آبادی کو کسی آفت سے نکل لیا ہو ورنہ وہ ڈوب ہی جاتے ہوں نفرت کی
پوری طاقت سے [illegible] رکھ دیا۔ وہ اس چابک اٹھا سے لڑکھڑا کر کیبن کے بند
دروازے سے ٹکرایا۔ اسٹیمر کے انجن کا شور شب کی تاریکی میں خوفناک ہو کر رہنے لگا اور ایک بڑھ
[illegible] کیبن کے سارے جوڑ جیسے کھل گئے۔ اس نے کیبن کی بند کھڑکی کے شیشے سے سر لگا دیا جیسے خود
کو اچانک خوف کے حملے سے سنبھالا۔

"ویسے تو میں پانچ سو کا سودا کرتی ہوں لیکن آج سوہنی کی رات ہے اس لیے [illegible]
ہوگا [illegible] بول قبول کر لیں۔"

بخشش زور سے چلایا پھر اٹھ کر جتنے بھی لگا لئے [illegible] کی ان گئے تھے جس میں اسٹیمر
کے انجن کی [illegible] جیسے دھار [illegible] رکی [illegible] سوار [illegible] کے بعد [illegible]
سے سونی اور مرد [illegible] قہقہوں کی آوازیں شہوت میں گھلیں باہر نکلیں۔ بخشش پھر دیوانہ وار آگے بڑھا۔
"رنی وہ تو۔ قسم [illegible] کہاں [illegible] ڈھونڈا [illegible] ہم آج بھی [illegible] ہیں۔ ہمارے درمیان
طلاق تھوڑی ہوئی تھی۔ وہ ولی تو آج بھی میری

"تیری تائی ہوگی تیری ماں سوتے کی بات [illegible] رکا پھر، وہ دھکول میں کا"
بیش برتھ پڑا ہوا گیا۔ بیعت سے گنگی مردانہ ہی جیسی شہوت بھری نظریں جیسے
اسے ٹٹول رہی تھیں۔

"دیکھ کیسا مذاق ہے آج یہاں کوئی بھی نہیں ہوگا جو تیری تائی کو بتائے پھر کے ایسا ہو یہ
چل تیری مرضی"

بیش نے مستی بھری نظروں کو گھونٹ بھرتے ہوئے تو بھی پی۔

"دوں سے بوتل پر ہاتھ مارا مجھے سب پتا مطلب کی بات کر ورنہ [illegible] وہ کھول"
کر گری اور فرش پر ہر رنگ کی ہی الٹ گئی۔

بیش کھڑا ہوا فوراً اس کی بازو پکڑ کر پوچھا [illegible] دونوں کو ٹھوکریں اس کے
پیچھے گالی لاتیں مارنے لگے۔

"ری تو تو ری بگڑی ہوئی ہے [illegible] بگڑ کی سے بڑے دن ہوتے ہیں [illegible] میرے
بچے کا بول، یہ تو تجھے معلوم ہو گیا تو کرا کے ہوں گے [illegible] کی تو ہوگی ہوگی۔"

بیش نے دوبارہ بالشت بھر [illegible] اور پھر بوتل کا دست پکڑ کے اٹھایا جھاگ کا قطرہ
اچھل کر دل کی آنکھ میں [illegible] اس سے خشک ہونٹوں پر زبان پھیری۔ بنگالی ہی گلے سے
ہوش اڑ رہے تھے۔

بچے کا نام یہاں پر [illegible] کیا کہ [illegible] اس نے [illegible] اچک کر بیگ میں
رکھ کر تالا لگایا۔

"چپ کر کے کام کر [illegible] اور بیچ بیچ [illegible] تک [illegible] اور بھی کئی کام
ہیں۔" بیش کی چھوٹی چھوٹی آنکھوں میں سب [illegible] ہو سکتا ہے بھی اور [illegible] میں دو سانچے تھی
کی سے بوتل اور [illegible] نکالی۔

"ٹھیک ہے مجھے یاد ہے۔ تو پی کر ہی مست ہوتی ہے ورنہ کیسے [illegible] ہے۔" بیش نے
سینہ کھول کر قمیص پھاڑ دی جس سے [illegible] وہ [illegible] سب [illegible] گئی

"[illegible] مجھ سے کام کی بات"

بدنظمی نے کی صورت وہاں سے حد حق میں ار کے تھے اور ان سے بوسیدہ تھکے ہوئے

جسم میں یک بارگی اور قوت آ گئی تھی

رات کالی تھی لیکن جشنِ آزادی کے قمقموں نے اسیر کو شیر چراغاں بنائے ہوئے تھے۔

قمر کلاس کے پاس مینار و حاشیے والی عورتیں ڈھلکی تھیں، ہر اجنبی دیکھنے کو بے حال کوئی کا ایک شاپ

تھا۔ تکلیف بڑھا رہی تھی۔

"کیسی آرائش ہے کہ میلا کا اعلان ہو رہا ہے اور اسے ہم نا قادرہ ہو گئیں جو کل تک

پاکستانی بوجیوں سے بھی لگے تھے۔ بولی تھیں یہ کیسی سوراخ ہے کہ اپنے ہی دھتکار رہے ہیں۔ وہ سب

پرسان حالوں کے پیچھے سے کبھی روتیں کبھی ہنستیں تو کبھی حرامے لیے لگتیں۔ جب سب اسیر کی گھر

گھراہٹ میں سمٹ جاتا۔

ہر کسی گنگا کے پانیوں میں رات کمل تمل کر ڈھل گئی تھی۔ جب پانیوں کی سواری آلا ڈھیں

سر میں اتر چکی تھیں۔ صبح آب پہ سکون تھی سورج سنہری گلابی عنابی رنگ بیروں پہ بکھیر رہا تھا۔ جس

کی چیکی مکمل گلابی رنگت پانیوں سے صورت میں ابھر رہی تھیں دریا کے کنارے لیموں کے چھلکوں

ناریل کے چھلکوں اور سیاہ کیچڑوں سے بھرے تھے۔

اسیر نگر ڈوب چکا تھا۔ کشتیوں کا جھنڈ دور تک کشتیوں اور لکیروں سے اٹا تھا جن سے

مسافر بچ کر گزر رہے تھے

اب اسیر ادھر سے حل تنل کر رات بھر کے جشن آزادی کی تھکاوٹیں اتر گئیں جا رہی تھیں۔

دو دلی پرسوں سے پاس کے ہجوم چھاڑ چڑی تو وہ بڑبڑا کر چلی گئی۔ اسیر ڈوبنے والے تھے۔

"دری تو بھی آزادی کا جشن ہی منا رہی ہے" وہ اپنے گھروں کو چلی گئی۔ اس نے بڑ

بڑ کر ادھر ادھر ہاتھ مارے۔ بچوں کے کپڑے اور پیسوں والا بیگ کھانے کی اشیاء والی پوٹلی

دور بہہ چکے کا ہر تھی

بیشک اس کی چیخ گنگا کے آر پار پانیوں پہ تھر تھرا رہی گی۔

◆◆◆

گُم صُم گفتگو

زیب اذکار حسین

لفظوں کو باتوں میں آتے دیکھتے
کوئی زیادہ تنگ کرتا تو جیسے پرمان کی بولی بولتے
ہر وقت کا آنا جانا تھا
ملنا جلنا تھا اور لڑنا جھگڑنا تھا
انھیں بس لڑائی سے کوئی بہانہ چاہیے تھا
خود کو اگلواتے رہتے
کبھی کسی کی زبان سے
اور کبھی کسی کے بیان سے
پریشانی میں سپارے شین نون اور سے وغیرہ پیش پیش رہتے

جیم اور بے بھی حتی المقدور اپنے ہم جنسوں کو حوصلہ دیتے رہتے اور لڑائی جھگڑے کی صورت میں بڑھ چڑھ کر وار کرتے اور جہاں مناسب سمجھتے وہاں مخالفین کو چاروں خانے چت کر دیتے

جیم بے تمیز صبح جوگی اور بے خوابی حد تک خوش گپی کی تاریخ کے لیے مشہور رہتے۔ مگر الف بہ کوں تنہی آتی تو وہ سہارا دیتا، مگر کبھی کبھی تڑپا دیتا اور آرام کرنے کا مشورہ بھی دیتا۔

بے اور تے کو تو باتیں بنانے کا بہانہ ملنا چاہیے تھا، کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہ دیتیں۔ اکثر وسعت مطالعہ سے بے تعلقی سے پیدا کرتے کہ مذکر اور مؤنث کی بحث چھڑ جاتی، خوب لڑتے جھگڑتے

البتہ ہماری لڑائی میں بھی محبت کی چاشنی گھل گئی۔

خوشی کا جو وہ عذاب ہے وہ اب کبھی خوب بن جاتے اور کبھی عزت کے خون اور تے کو ملوے

ہٹا کر قرطاس بنا دیتا۔

دونوں میں ایک دوسرے کی بھی کمی تھی اور محبت اس کی چاہ میں سب پڑتے۔

یوں ہر چاہت اور دونوں کو ملا کر نئے رنگ پیدا کر لی رنگ اس کے باوجود کوئی کسی کو

کسی عمل سے باز رکھ سکتا ہے؟

ایک دوسرے کو ہم بھلے لگتے ہیں اور ہم پیار محسوس کرتے جس سے ہماری دوستی سے

کسی بھی طور جتاتے اور جس سے انگلی والی اسے بھی پار کر دیتے۔

پیار

"دو ہم کرو"

"تم کیوں کرو ہو؟"

"تو بھی ہے"

"تو رکی ہے"

"تیرا بھولا پن لگتا ہے"

"تیری خاموشی لگتی ہے"

"تو درد حق ہے"

"کل تک تو چنگا بھلا تھا"

"تمہارے سر کی قسم"

"ہمیں بہت اچھے لگتے ہیں، ان کی خاموشی میں بھی تھے وہ اور شین پے تی کے ساتھ

موجود ہیں"

"ان کی بات درست ہے وہ ان کا خیال غلط ہے"

"آپ کی ہر بات درست ہے"

"وہ تو سبھی ہیں"

"وہ بہت دکھی ہیں"

"نہیں، وہ بہت ٹھیک ہیں"

اپنے ہم جنسوں سے ہمدردی، ناراضگی، محبت اور دیگر جذبات کا اظہار کرنے کے لیے لوگوں کی گفتگو میں مکمل ہو جاتے۔

لوگ یہ سمجھتے کہ وہ اپنے ہم جنسوں سے مخاطب ہیں اور اپنے مسائل پر بحث کر رہے ہیں مگر

"

جن کا ایک دوسرے کے ہاں بہت آنا جانا تھا اور ملنا جلنا تھا، اپنا کام کر رہے تھے۔

لوگوں کے تصوروں کی طرح استعمال کیا جاتا، عورتوں، مردوں، بوڑھوں، جوانوں اور بچے اور چھوٹوں، غرض ہر ایک ذی روح سے اپنا آپ منواتے۔

ہر ایک کی بات میں در آتے

اور پھر اور

فرشتوں، درختوں، پریوں اور دیووں جیسی مخلوقوں کی شہزادیاں اور دیکھی ان دیکھی مخلوقات بھی ان کی پہنچ سے دور نہ تھیں۔

عورتیں پہیلیوں میں ان کا ذکر لے بیٹھتیں

مرد اپنے جھگڑوں میں ان کا سہارا لیتے

بچے اپنے کھیل کود میں ان کو بہلانے لگتے

اور

جو ہم سر اپنے روز و شب اس کی یادوں میں بتا دیتے

کبھی وہ تاج کا قرنوں میں ابھر کر آتے اور کبھی خاموشی میں سمٹ کر آتے

کبھی بے حد مختلف صورتوں میں موجود ہوتے اور کبھی قابلِ احترام اور مقدس موجود ہوتے

عام لوگوں کے خیالوں میں خوب خوب راہ پاتے

ہنسی مذاق میں بھی وہی

رونے دھونے میں بھی وہی

اور

فقیروں کی پکار میں بھی درد سنتے جاتے محسوس ہوتے

عام طور پر پاگل لوگ انہیں محسوس کرتے اور بچے ان سے خوفزدہ ہونے لگتے

کوئی کہتا

"ہاتھوں میں لپک کر آتے ہیں

مجھ پر تبدیلی ہو جاتی ہے"

کوئی کہتا

کیا عجوب ہے ہم خوشبو میں تحلیل

اس کا شانہ بگل ہو جاتا ہے

کبھی یوں کہتے

"جاؤ آ جاتے ہو کسی راستے بھی، پھر کبھی بدر جاؤ سے وہاں تو اپنے محور سے ہٹ جاؤ گے"

اس طرح ان دھڑکنوں پر صورتِ حال تبدیل ہو جاتی

نئی نئی صورتیں سامنے آتیں

باتوں کی نوعیت یکسر مختلف ہو جاتی

کبھی تو لوگوں کی زبان میں لکنت پیدا ہو جاتی اور کبھی ان کی باتوں میں اضطراب پیدا ہو جاتی

اور شروع ہوتے ہی ہر طرف کی گفتگو

"... جب یہ سوچتے ہو کہ عام لوگوں کو ... حاصل کرنا چاہتے ہو؟"

"طبیعت خوشی سے بوجھل ہو جائے گی

محبت اپنی حرارت پر ... شرمندہ ہو گی"

"نہ جانے کیا قوت ہے آئی"

[illegible]

جہاں [illegible] ہو جاتی

عورت جو کوشش کرتی کہ اس سے مرد قتل کئے جائیں۔ جو بتاتی کی پنچایت میں
غیرت تھی اور غیرت میں اپنائیت"

"وہ حیاں کی بے حیائی کی قائل تھی"

"اس کے دل میں بہت ہے، سچے دو بہت سچے، ہر طرف سے حق میاں ایک بار دو
پڑتے تھے اور دوسری بار اداکار کرتے تھے

"سے سادگی اور سچائی سے لگاوٹ ہوتی تھی"

"عجیب بات تھی کہ کوئی بات الٹی تھی"

"حیرت صرف اس بات پر ہوتی کہ کوئی بات قبول کرتی ہے، عادت پر یقین کا
سب تھی وہ پیشانی ہے، اس کا دور ہے، اس ایک نئی چیز کی دریافت کا سبب بن جاتی"

"ہر چیز کا نام اکثر لوگوں کی زبانوں پر اکثر رہتا تھا دور دور سے تھے"

"اک ذکر چلو

آرام سے بیٹھو

بیٹھ کر کھاؤ

کھا کر بیٹھو

"بھاگتے چور کی لنگوٹی کیوں؟"

"جیسی نی بی سب سے بڑی گل"

"دیواروں کے کان ہوتے

"بولنا ہی ہو تو حق بولو ورنہ چپ بس"

آپ نے کس کو مار دیا ہے

بولی ہم کر رہا ہے"

اپنے منہ میاں مٹھو بنا"

سب سمجھو

سب سے سستی دوا ہے

"جو ڈرتے ہیں، وہی مرتے ہیں

نیستی کی آمد، ہستی کی بربادی

برسوں کی برائی، ایک دن کی اچھائی"

"بول بول کر گونگے ہو جاؤ

اور

سن سن کر بہرے ہو جاؤ"

اچھی کہاوت حقیقت کتاب کے لفظ لفظ میں"

وہ کہتے،

اچھی طرح سے دیکھو، بُری طرح سے سوچ لو

زمانہ میں سویرا ہو گی، رات گئی یہ بات گئی

خدوخال میں ایسی ہی کی سے آ کر محبت کی اور کسی نے جا کر محبت کی، حسن سے عادت محبت کیے دے پلٹ۔ بہن بھائی اور حسن سے آ کر محبت دن سے حال بھی پوچھتے"

آ جاتا تھا، مل جل رہتی تھی مگر اب خاموشی کی خلیج حائل ہوتی جا رہی تھی، ایسا محسوس ہونے لگا تھا کہ ایک دوسرے سے الگ الگ رہنے لگے ہیں، اکثر لوگوں نے ماں باپ اور بیٹے کی کمی میں شکایت آ گئیں، الف بھی غائب رہنے لگا، جیم دوسرے بھی بیچے ہو رہے، کوئی کسی کی وکالت نہ کرتا، کوئی کسی کے لیے دل و جان سے پریشان نہ ہوتا۔ حسن سے بے حد ناراضی ہوئی، غصہ ہو کر رہ گئی کہ بے،

حسن سے علیحدگی اختیار کی دوسروں نے اسے بتا دیا

الف سے الگ ہو کر زندگی بدل گئی تھی۔

بعض لوگ کہتے تھے

"ہم میں عجیب و غریب تبدیلی دیکھی گئی ہے

یہ مکمل تبدیلی

یہ صحت مند تبدیلی۔

قدرت جیسے فطرت سے بغاوت کر رہی ہے۔"

بعض دوسرے لوگ کہتے!

قدرت سے دوری نہیں برتی رہی ہے بلکہ فطرت سے دور سے جب رہی ہے، جو پشت پر ہیں،

وہی مشرکے بل گریں گے، جب کہ جو دور ہو رہے ہیں وہ بصیرت سے محروم ہو رہے ہیں گے، لہٰذا ان سے کہ

تبدیلی کی صورت نظر میں نہیں ہے

چند لوگوں کے قول سے یہ وقت کی تبدیلی تھی۔

وہ کہتے،

"صورت کی کوئی تکمیل ہے۔

صورت بنی تو تکلیف سے دور غم سے دوری تھی۔

پر حقیقت ہے کہ صورت بس ہے

وہ صورت پر مشہور ہے"

بعض لوگ تو در سے کہتے

صورت گری روئیے

بے شک یہ صورت پہچان، صورت گری پر منحصر ہے

تکلیف کیسی؟

تدبیر کیسی کر؟

بچنے کی کوشش مت کیجئے

"تبدیلی نظروں میں کھپ گئی ہے"

بعض لوگ دوسرے صبر تے ہو گئی

نرمی دل کے بے بس ہو گئی۔

سردی سے سخت گرمی رخصت ہو گئی۔

بس گرمی سے گرمیت چلی گئی۔

جب صورت گری کی گئی تو بہت جلد میں پھول پتے جنم لینے لگے

ہرے بھرے نئے آ نکلے خوشی دینے لگے۔

پھولوں کی رنگت میں بھی تبدیلی دیکھی گئی۔

کئی لوگ یہ کہتے سنے گئے کہ چنبیلی کے پھول کی خوشبو کسی ہو گئی ہے، جب کہ سورج مکھی
نے کنول کے پھولوں سے دوستی کر لی ہے۔

درحقیقت کنول کے پھول کی تکلیف سورج مکھی نے محسوس کر لی تھی جبھی تو وہ کنول سے ملنے پر
مُصر ہے جب کہ دوسری طرف کنول بھی کرب، حقیقت سے منہ موڑنے پر مُصر ہے۔

نئی رات کے نئے ہی رنگ ہیں

کئی وقت ہیں

کبھی ہوا ہے کہ کئی رات خود کو پھیلنے پر مجبور کر رہی ہے

چہرے رنگ بدلتے میں ہیں

چیخ رہے ہیں۔

یہ نئی رات کتنے لوگوں کی زندگیوں سے کھیلے گی

کچھ عورتیں رو رہی ہیں

"ہم تو بستی کے دن سے رو رہی ہیں۔"

"یہ درد رونی رتیں کیسی ہیں۔"

"روتے ہوئے بس لگے رہو"

جیتے رہو۔

فاصلے دفتروں میں چھپتے ہیں۔

یہ خشک آنکھیں بھی بھیگ گئی ہیں۔

کیا رتیں مقدر سے ملی ہیں؟

ہاں! دیکھنے میں محسوس نہیں ہوتیں مگر محسوس ہونے میں خود کو سمجھتی ہیں

چہرے چیخ رہے ہیں

"انہیں چیخنے دو

درد دور کی تکلیف سے نئی طرح کی دعوت لکھی گئی ہے

مجھے وہم ہے کہ تمہیں مقدر میں کچھ شکن سی ہے

کس نے گھٹن دی ہے؟

یہ مجھ سے پرے ہے

کس نے گھٹن لکھی ہے؟

ہم کہتے ہیں کہ ہمیں گھٹن درپیش ہے۔ لیکن مگر خوشی کی کرنیں ہی مقدر کی سمت لگی ہمدرد ہیں

ہی تک

پہنچتی تو ہیں

چند لوگوں کو خوشی میسر ہے لیکن یہ پہلی ہی سطح پر ہے۔

پہلی سطح پر کچھ نہیں ہے۔

پہلی دوسری تیسری اور مزید تیسری سطح پر تو کچھ نہیں ہے

یقین کرنا

عقل ہی سے جڑتی ہے

پھر

وہیں سے جہاں سے عقل سے دور ہوتی ہے۔

رحمت کی تجلی ہے۔

کہ

قدرت سے سوچ ازل کی ہے

بچے سے پرے تجسس رکھتی ہے

تم ٹھیک ہو؟

تم ترقی کی منزلیں طے کر رہے ہو۔

فکر مت کرو،

یہ سوچ لے کر چلو گے؟

وہ زندگی نہ ہو

تو خود ہی سوچو!

خوشی محسوس کرے؟

کس قدر شستہ سوچ ہے۔

کس قدر دُکھ دیتی ہے۔

کس قدر رنج دیتی ہے۔

یہ سوچ کیسی ہے؟

سوچ!

سوچے کہ رو دے؟

سوچ خود ہی رو دے۔

تو پھر

خوشی محسوس کرے؟

سوچ کے پہلو در پہلو

دوڑ کے رہو

مڑ کر دیکھو

سوچ خود سے دکھ سہے گی؟

سوچ دامن سے کیسے ختم ہے؟

کیوں کر کروٹ لے؟

شرمندگی محسوس نہیں ہوں؟

مطمئن ہو؟

کس نقطے پہ مطمئن ہو؟

کس لفظ پہ خوش ہو؟

کس شے نے خوشی دی ہے؟

کس بات سے خوش ہو؟

یہ رات تو ہر شے سے رنگ چھین رہی ہے

یہ رات کس کا سر تند سے رہی ہے؟

یہ رات زخمی ہے

قدیم ہے

شکستہ ہے

شکست خوردہ ہے

یہ موسم برا ہے

مردنی سی چھا ہے

جس طرف دیکھو

خوف ہے

شرمندگی ہے، ڈر ہے

دکھ ہے

رنج ہے

حد تو یہ ہے

کہ

تمھیں سو سالہ موت سے دکھ محسوس نہ ہو

شاید

مگر

خوشی لمحہ لمحہ بہتی چلے

کس قدر خوف کی منزل ہے

سردی، گرمی سے کیسے نمٹو گے؟

کیوں کر نمٹو گے؟

جسم و روح حل کر دیں گے۔

یہ موسم تو جسم کے گرد رہتے ہیں کے
مرے نزدیک کوئی شے مسئلہ ہوگی تو؟

کبھی سردی

کبھی گرمی

خود کو سمجھو

خود کو دیکھو

کپڑے تنگ ہوئے

دل میں درد ہے

چہرہ زرد ہے

نظریں ہیں کمزور

کیسے جھوٹے مور

دھن میں کھنک ہے مدھم مدھم

رستے نقش ہیں مدھم مدھم

مٹی مٹی سی روشنی ہے

جس میں

شور ہے رقص ہے مدھم مدھم

لے دے کے جسم: سوچ، سانس، روح دونوں کار سہم کر رہ گئے

موسم ہو رہی ہے؟

وہ کہاں گئے؟

سو گئے؟

کہیں کھو گئے

رقت ہے

صرف شروع کریں؟

یہ موسم جسم میں کب ہے؟

کوئی پردہ حیا نہیں آیا برداشت نہیں ہو سکا۔ ایک نہایت مہذب' وضع قطع کے اعتبار سے خوش
لباس اور شکل کی حد تک ذرا بہتر رہے معروف پکار ہے۔ آگے بڑھیں "فرمایئے آپ کو کس سے ملنا ہے
؟" "جی وہ آپ کے کوئی عزیز ہوتے ہیں جن کی ایک پاگل سی بیگم بھی ہیں" اتفاق یہ ہوا کہ بیگم
جہاں آرا، ولی پشت پر ہی آ کھڑی ہوئی تھیں۔ جھٹ بولیں "پاگل تو تم ہو جو ہم کو اس گرمی میں سڑک
پر نکال کر بیٹھانا چاہتی ہو۔" آناً فاناً میں چند تیز تیز جملوں کا مکالمہ شروع ہوا۔ چند ہی لمحوں کے بعد
خاتون نے ہتھیار ڈال دیئے۔ "میں آپ سے بات کرنا ہی نہیں چاہتی وہ کہاں ہیں انکل" یہ کہتے
کہتے جہاں آرا کی طرف دیکھا "اندر ہیں آپ اندر جائیں یہاں سے تو پاس پڑوس آواز لے
جائیں گی" عذرا گئیں اب انکل سے مذاکرات شروع ہوئے۔ جہاں آرا کا خیال تھا کہ اب
مزید چیخ پکار سے واسطہ پڑے گا۔ مگر انکل اندر کر سامنے آئے بی فرنچ کٹ سفید داڑھی پر ہاتھ پھیرا
چشمہ آنکھوں پر درست طریقے سے جمایا خاتون نے ادب سے سلام کیا۔ "جیتی رہو" سب
مذاکرات کا آغاز ہوا۔" وہ کہنے لگا میں ایک مہینے سے کوشش میں ہوں کہ میری حیثیت کے مطابق
کوئی معقول جگہ ملے تو تمہارا کمرہ خالی کر دوں۔" "آپ جس کرائے میں لینا چاہتے ہیں اس میں تو
آپ کو جگہ ملنے سے رہی۔" "اب دیکھو شاید مل ہی جائے" "کب تک آپ کو پتہ ہے کہ اس کے
لئے میری ضمانت ہے میں اب یہ کام کروا کر ہی جاؤں گی۔ اور دوسرے لوگ بھی مانگ رہے ہیں۔"
"تو اب میں کیا سڑک پر بیٹھ جاؤں؟ فوراً اپنی بیگم کو لے کر چلو پھر چل کر ابھی خالی کئے دیتے
ہیں۔ سڑک پر بیٹھے جاتے ہیں" "تو میں کب کہہ رہی ہوں۔" "آپ بزرگ ہیں ہم پر آپ کا
احترام لازم ہے۔" "جہاں تم رہتی ہو وہاں لازم ہوگا یہاں تو ہم دیکھ رہے ہیں کہ تم اس کو سر عام
نکالنے پر اصرار کر رہی ہو" تاپی بیچ میں بول پڑیں۔ "مگر ان کو تو نہیں نکال رہی میں تو ان سے کہہ رہی
ہوں کہ جیسے وہاں سینئر سٹیزن اولڈ ہوم میں جا کر آرام سے رہتے ہیں۔ یہ بھی رہ سکتے ہیں وہاں تو لوگ
اچھا نہیں سمجھتے کہ بڑے بوڑھے گھروں میں پڑے رہتے ہیں" یہ کہتے کہتے اس نے ان کو بھی معترض نظروں
سے دیکھا۔" "یہ جائیں آپ ان کو کیوں نہیں رکھ لیتیں" غصہ ناک نظروں سے خاتون دو دھکتی ہوئی
ہی اپنے کمرے میں جا کر بیٹھ گئیں رشو میاں نے چند لمحے تک خاموش رہنے کے بعد بیگم کو
اشارہ کیا۔ اور بولے "یہ لڑکی ٹھیک ہی کہتی ہے چلو بیگم ہم تمہارے ساتھ چلتے ہیں۔ تم مطمئن رہو۔

وہ گھڑی زندہ ہے
آنکھوں کے سامنے مرے گی

مر رہی ہے
وہ ... گھ لیے ہیں مرنے کو ہے
وہ فقط بجے گھڑی میں گی
روز ... سش ... رہے گے

روشن روے کوں
کہیں ہے کوئی، کوئی کہتا ہے
یہیں ہے کوئی، کوئی یہیں ہے
نہیں ہے منکر، کہ غور کرو
وہ "یہ" نہیں ہے
"نہیں یہیں" ہے
یہ شور کیوں کر ہے؟
کس لیے ہے؟
یہ گھڑی گئی ہے
کر
مر گئی ہے
گھڑی مری ہے
کر
گھر گئی ہے
نئی گھڑی ہے
گھڑی نئی ہے، معمولی رقص ہے
لفظ نصف ورق ہے

◆◆◆

فریدوں جنگل والا

ڈاکٹر انیق احمد

(1)

فریدوں جنگل والا یا جسے پیار سے فریڈی کہتے تھے ایک نہایت خوش شکل، معمر اور وقت ساز آدمی تھا، جو جائز اور ناجائز کی کوئی زیادہ پروا نہیں کرتا تھا اور اسی وجہ سے نہ صرف اس نے اپنے لیے ایک آرام دہ گوشہ بنا لیا تھا بلکہ اپنی ساری برادری میں معتبر اور صاحبِ منصب بھی مانا جاتا تھا۔ جب وہ چھیاسی برس کی عمر میں مرا تو اس سفید بالوں والے بزرگ کو یہ نادر امتیاز ملا کہ اس کا نام زرتشتی کیلنڈر کے عظیم مردوں اور عورتوں کی معافی فہرست میں شامل کیا گیا۔

پارسیوں میں تمام اہم رسومات، جیسے کہ کُشتی لگانا، وہ لوگوں کی رسموں پر گزرے ہوئے بزرگوں کے نام بہت عقیدت سے لیے جاتے ہیں۔ ان میں شامل تھے جنہوں نے پارسی برادری کے ہندوستان آنے کے بعد خدمت کی۔ فریدوں جنگل والا کا نام بھی ان ہی اہم رسومات کے دوران پڑھا جاتا تھا۔ چاہے یہ تقاریب پنجاب میں ہوتیں یا سندھ میں۔ یہ اس بات کا کھلا ثبوت تھا کہ اس نام بنانے کے پیچھے ایک دل فریب بدمعاشی تھی۔

بڑی کامیاب دیدہ عمری کے دور میں فریدوں جنگل والا اپنی پرانی یادوں کو دہرانے پر مائل تھا۔ پاس کی پشت والی کرسی میں ڈوب کر اور ٹانگوں کو اس کرسی کے بازوؤں پر دراز کر کے وہ نوجوانوں سے باتوں میں مشغول ہو جاتا جو اس کے پیروں کے پاس بیٹھے ہوتے۔

"میرے پیارے بچو جانتے ہو، یا میں کوئی چیز سب سے میٹھی ہے؟"

"ی ی ی" اپنے مشفق ہاتھ کو اوپر اٹھاتے ہوئے وہ سوالوں کے سیلاب کو تھام دینے کے انداز

میں کہا ’’تمھیں یہ شعر نہیں چاہیے تھی، بلکہ ماں کا پیار بھی تھک۔‘‘

اس کے ساتھ بچے اور دیگر کمسن مہمان پھٹی پھٹی آنکھوں اور انہماک سے اس کی طرف متوجہ ہو جاتے۔ ’’دنیا میں سب سے قیمتی چیز تمہاری ضرورت یا مطلب ہے۔ ہاں سوچو اس بارے میں تمہارا اپنا مطلب، سرچشمہ تمہاری چاہتوں کا، تمہاری فلاح کا، تمہاری آسودگی کا۔‘‘

جیسے جیسے وہ بولتا جاتا مطلب اور چاہت کے درمیان تمیز جاتی رہتی اور ان دونوں کے معنی اس طرح شکل کے وسیع ہو جاتے کہ وہ بچے دیکھ کر ان کا گھیراؤ کر لیتے اور نوجوانوں کے ذہنوں میں ان کے خیال کا سیلاب کر دیتے۔

’’مطلب وہ ہے جو چالاکوں بناتی ہے۔ ظالم کو رحم دلی کی طرف مائل کر دیتی ہے۔ اس کو اتفاقات کو [illegible] کی دلچسپی۔ جو کچھ بھی کیا یہ تمہارا مطلب ہی ہے۔ دنیا میں جو کچھ بھلا ہوتا ہے وہ تمہاری غرض کو پورا کرنے سے ہی ہوتا ہے۔ بتاؤ تم اس شخص کو کیسے برداشت کرتے ہو کہ جس کی آنکھ میں تم کھوٹ کو کھتا چاہو؟

کیسے ایک طاقتور ’’میں‘‘ ’’مطلب ہو جاتی ہے؟‘‘ ... وہ آدمی میں حیرانی کا۔ مطلب میں بتاتا ہوں تمہیں، یہ تمہیں اپنے دشمن سے اتنی محبت میں مبتلا کر سکتی جیسے کہ وہ تمہارا بھائی ہو۔‘‘

بلی ہر لفظ کو نگل رہا تھا۔ ایک تاجر بیکار پانچ بالوں والی مونچھ کا تو جیز جو اپنے باپ کی ہر بات کو بغیر رد و شک سے برداشت کرتا تھا۔ تمام نوجوانوں کا مزہ ان موقعوں پر دوبالا ہو جاتا تھا جب عورتیں نہ ہوتیں اور مریدوں کی گفتگو ان کے گھیراؤ سے باہر ہوتی۔ ایسے موقعوں پر مریدی اپنے بانکپن کا اور بھی جادو جگا دیتا۔ ایک شام جب عورتیں شام کے کھانے کی تیاری میں تھیں اس نے رازداری سے کہا

’’ہاں میں نے اپنے وقت میں سب کچھ کیا سب لوگوں کے ساتھ۔ پشاور کا وہ خود دماغ کی کا حکم کرنل ولیم۔ میں نے اس کے آگے پیچھے ایسا پھرا۔ ایسا جھک جھک کے سلام کیا کہ میرے پاؤں دکھ گئے۔ ایسا مکھن اور جام میں نے اس کو لگایا کہ وہ میرے ہاتھ سے کھانے لگا۔ ایک سال کے اندر اندر میں پشاور اور افغانستان کے بیچ سارے تجارتی سامان کے معاملات طے کر رہا تھا۔

جب تمہارے پاس وسائل ہوں تو بھلائی کی کوئی حد نہیں رہتی۔ میں ایک جنم ...

اور ایک ہسپتال کی تعمیر کے لئے پیسے دیئے۔ میں نے ایک پانی کا پمپ کھدوایا اور اس پر اپنے دوست چارلس پی مین کے نام کا کتبہ بھی لگوایا۔ وہ حال ہی میں ویلز سے آیا تھا اور سول سروس میں ایک چھوٹی سی جگہ ملازم تھا۔ اس کی ملازمت میرے بزنس کے لئے بہت اہم تھی۔ وہ ایک پکا صاحب تھا۔ گرمی اس کی برداشت سے باہر تھی۔ لیکن وہ اپنی میم صاحب سے بہتر تھا۔ میم صاحب کی جلد تو گرمی دانوں سے بھری ہوئی تھی اور وہ بے چاری مجسم سی روح اپنے آپ کو کھجل کھجل کے کچا کیے ہوئے تھی

ایک دن اس نے میرے سامنے اس بات کا اقرار کیا کہ rex کام نہیں کرتا۔ "گرمی بہت ہے" وہ بولا۔ کیوں کہ وہ ازراہ مجھ سے کام نکلوانا چاہتا تھا میں نے اس کی مدد کی۔ پہلے تو میں نے اس کی بیوی کا سامان لپیٹ کے اس کو پہاڑوں کی سیر کے لئے بھیج دیا۔ پھر اس کے لئے چنچل ناچنے والی لڑکیوں اور وہسکی سوڈے کا انتظام کیا۔ بہت جلد اس کی تمام اذیت ناک علامتیں رفع دفع ہو گئیں۔"

"ہاں جی۔ بھلائی کرنے کی کوئی انتہا نہیں رہتی۔" یہ بات کر کے اس گرگ دانے آنکھ ماری۔ گربودل اپنی زبان میں بات کرتے کرتے بیچ میں انگریزی جڑ رہا تھا۔

"آہ میرے پیارے معصوم" وہ بولتا جاتا۔ "میں نے کبھی عزت اور وفا کو اپنے رستے میں آنے نہیں دیا۔ میرا کبھی ہوتا کہ میں اپنی عزت کو نازک پھول بنا کر اس پر چوکیدار ہوتا؟ میں ہمیشہ اپنے مطلب کی بات پر چلا۔ یہ انسان کو لچک دار، نرم اور منکسر بنا دیتی ہے۔ کمزور ہی دنیا کے وارث ہوں گے مسیح کہتے ہیں۔ وہ بڑی بات کہ گئے ہیں۔ اور یہ بات ان کی بہت گہری ہے۔ جس شخص نے یہ کہا کہ "جھک جاؤ نسیم کے ساتھ اور مڑ جاؤ ہوا کے ساتھ" وہ یقین کے ساتھ اس غلط حوالے کو تقریری انداز میں پیش کرتا۔

"اس دنیا میں ایک سو کھو چکے ہیں ہزار ہا پڑے ہوں گے۔ لیکن پھر بھی ہماری اپنی شناخت ہے۔ تیرہ سو سال پہلے جب عربوں نے فارس پر چڑھائی کی اور دھکے دے کر ہم کو وہاں سے نکال دیا تو ہم بہت تھوڑے سے آ کر ہندوستان میں ہماری مقدس آگ کو لے کر پہنچے۔ یہاں ان کو راجہ یا دیوتا نے پناہ دی مگر اس شرط پر کہ گائے کا گوشت نہیں کھائیں گے۔ سب گائے ہوتے چمڑے کے چپل نہیں پہنیں گے اور مقامی عوام کا مذہب نہیں بدلیں گے۔ ہمارے آباؤ اجداد راجہ کی مرضی

کے آگے جھکنے پر، اپنے آپ کو پردہ دار نہیں سمجھتے تھے۔ اسی لیے آج تک کسی غیر کو ہمارے مذہب میں
داخل ہونے کی اجازت نہیں یا شادیاں باہر ہوں۔

میں نے دوست بنائے ہیں ... اور میں ان کو بہت پیار کرتا ہوں۔ جس کو یقیناً ہر دن معاد
کیا جانا چاہیے لیکن میرے دوست میرے لیے سب سے زیادہ پیارے ہیں، مستقل اور پر خلوص تھے۔ جن
کو آج میں عزیز رکھتا ہوں۔"

وہ رکا اور سرد آہ بھرنے کے بعد پھر نے کسی جواب سے یک دم کہنے لگا۔ "اب تمہاری
دادی ... سکون ہو اس کے چھوڑنے سے لڑکے کے دل کو ... تم کو معلوم نہیں ہے کتنی مشکل تھی ... کتنے پاپڑ
بیلنے پڑے مجھے ... وہ مجھ سے ہر وقت اچھا برتاؤ چاہتی تھی۔ میں نے ہمیشہ اس کے ساتھ ایسا ہی کیا
تاکہ گھر میں سکون ہو... اگر ایسا کرتا تو وہ تم سب کو اس مکان سے اور گھر سے فارغ کر چکی ہوتی

"اچھا... ہم کو بچے "مطلب" کا خیال کرنا چاہیے اور خدا تمہارا خیال کرے گا۔"

اس کا جواب اس قدر معقول اور گھمنڈ کے بغیر تھا کہ اس کے سننے والے یہ محسوس کر رہے
تھے کہ یہ الہام ان ہی کی خوش نصیبی ہے۔ وہ سب اس طویل earthie تقریر پر ہنسنے لگے اور فریدوں
(اس وقت اس کی بیوی نے بھی اس کو فریدی کہنا چھوڑ دیا تھا) اس کی گہری بات کو اہمیت دینے لگا۔

"اور اگر میں پوچھوں سورج کہاں سے نکلتا ہے؟"

"ہمیں مشرق سے نکلتا ... ہمارے لیے یہ انگریز کے چڑھنے سے، ابھرنا اور غروب ہوتا
ہے۔ وہ ہمارے مرادر ہیں۔ تم لوگوں کا کیا خیال ہے ... کہاں ہوتے اگر ہم ان کو نہ سکھاتے
تو اپنی زبان اور تہذیب ... کے بعد ہم ہی سلطنتِ برطانیہ کے خوش قسمت ہیں خیال رہے یہ الفاظ کھوکھلے
نہیں ہیں۔ یہ وہ دل فریب شرطیں ہیں جو ہمارے مطلبوں کے سنے ہیں تاکہ ہم زندہ رہ سکیں اور
جو دوسروں کے ساتھ ترقی کر سکیں۔ یہ سوچتی تو پارسی کہاں ہوتے؟ کروڑوں اچھوتوں کے ساتھ مسلمان
کر رہے ہوتے ... جنگل پر اسرار کے ... جس کو ہندوستان کی ناک اور چھینک ... ہمارے تحفظات کی
طرح کچھ پیچیدگی ہے۔ یقیناً ہم نے اپنے مطلبوں کی حفاظت سے طاقت پکڑی ہے۔ اہم ... ادارے کے عظیم
عالمی منصوبے کے بیچ طاقت ہے۔ ایک گہرا روحانی اصول جو کائنات کو چلاتا ہے ... شاکار شتہ۔"
پیچھے وہ اس کے بولنے ہوتے جاتے تھے۔ چہرے چمکنے لگے۔ وہ صدق دل سے

اپنے لوچیز عمر گردوں کی نصیحت اور مشوروں کو جذب کرتے تھے لیکن باوجود ان کی ساری دانش، ساری چرب زبانی کے ایک نصیحت پر وہ خود بھی کبھی غالب نہ ہو سکا۔

فریدوں جنگل والا مختصراً۔ یہ فریڈی انیسوی صدی کے آخر میں اپنی ریاست کے لیے نکلا۔

تیس سالہ مضبوط اور مہم جو کو پتا تھا کہ اس کا ذہن جو وسطی ہندوستان کے جنگلات میں چھپا تھا، کوئی مستقل فکر نہیں آتا تھا۔ اس وقت اس نے طے کیا کہ وہ اپنی قسمت کو پنجاب کے مقدس مرغزاروں میں تلاش کرے گا۔ اور راوی دریا کی پیدا کردہ سرزمینوں میں سے جن کا ذکر چار ہزار سالہ پرانی ویدوں ڈی ڈار میں ہے سپتا سندھو ایک زمین ہے جو آج کا سندھ اور پنجاب ہیں۔

اپنے سامان کو بیل گاڑی پر چڑھا کر، جس میں اس کی بیوہ ساس، جو اس سے گیارہ سال بڑی تھی، حاملہ بیوی جو اس سے چھ سال چھوٹی تھی، اور اس کی تین بیٹیاں ہو نگسی شامل تھے، وہ شمال کی جانب چل نکلا۔

بیل گاڑی فقط ایک لکڑی کا چبوترہ آٹھ فٹ لمبا اور دس فٹ چوڑا چھکڑا تھا جس کے نیچے پہیے لگے تھے۔ اس چھکڑے کا تقریباً دو تہائی حصہ بانس اور چٹائی کے ڈھانچے کا بنا تھا جس میں اس کے گھر والے رہتے اور سوتے تھے۔ گاڑی کے پچھلے حصے میں سامان کا ڈھیر تھا۔

بیل سڑک کے کنارے کنارے چلتے جاتے اور ان کو سر پر رکھنے کی بہت تھوڑی ضرورت پڑتی۔ عموماً وہ دن کو قصبوں میں گزارتے اور رات کو سفر کرتے۔ چوپائے سڑک پر گھنٹوں تھکتی چلتے جاتے اور سارے گھر والے صبح تک گہری نیند سوتے تھے۔

لمبے سفر میں چھوٹی موٹی مشکلات کے ساتھ ساتھ فریڈی نے جلد محسوس کیا کہ اس کو دو بڑی مشکلیں اور بھی ہیں۔ ایک تو اس کا گھر مرغ خانہ تھا قدم مرغ تھا اور دوسرے اس کی آرام طلب ساس کی اکڑی۔

اس خیال سے کہ تازہ انڈے ہر روز ملیں گے فریڈی کی بیوی نے مرغیوں کا ڈربہ گاڑی کی چھت پر بلند کر رکھا تھا۔ بانس کے اس ڈربے میں تین لمبی ٹانگوں والی مرغیاں اور ایک باغی مرغ تھا۔ فریڈی کے جانوروں پر اعتراضات کو مسترد کر دیا گیا۔

فریڈی اپنی بیوی کو تین اصولوں کے تحت سختی سے مغلوب اور مکمل قابو میں رکھتا تھا۔ اگر وہ کچھ کر دیتی یا کچھ ایسا کرنے کو تیار ہوتی جسے فریڈی ناقابل برداشت اور آفت سمجھتا تو وہ یک سخت رویہ اختیار کرتا جو غیر متزلزل اور مطابقت قدم ہوتا۔ بلی ایسے موقعوں کو خوب پہچانتی۔ وہ اس کے فیصلوں کی عزت کرتی۔ اگر وہ کچھ ایسا کرتی یا کر گزرنے کی تیاری کرتی جو احمقانہ اور فضول خرچی کا باعث ہوتا لیکن نقصان دہ ہوتا تو وہ اپنے اعتراضات پیش تو کرتا مگر وہ اسی مذاق مذاق میں اس کو اجازت بھی دے دیتا۔ باقی سب معاملات میں بلی کو کھلی چھٹی تھی۔

اس نے مرغیوں کے رکھنے کے ڈبے کو دوسرے کمرے میں رکھوا دیا ایک ہلکے سے اعتراض کے بعد خوشی سے مان لیا۔

بلی کو مرغا دل سے پسند تھا۔ یہ حسین لمبی ٹانگوں والا پرندہ جس کی شاہانہ چال تھی اور رنگین چمکیلے دار دم تھی، گاڑی کے پیچھے باقی مرغیوں کے ساتھ رہنا پسند نہ کرتا تھا۔ صبح سویرے وہ تمام گھر والوں کو اپنی تند اور طویل تان بانگ سے جگا دیتا۔ اس کی اذان اس وقت تک جاری رہتی جب تک بلی اٹھ کر اس کو ڈربے میں سے باہر نکال دیتی۔ اس وقت وہ اپنے رنگ برنگے پر پھڑپھڑاتا، اپنے حرم کی دل جوئی کرتا اور تیزی سے چگتا ہوا گاڑی کے سامنے آ جاتا۔ وہ اکڑ کر کے سارا دن اس چٹے کے سے پھرتا جس کو گھر کے طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ وہ سپاہی بن کر اپنی دم پھیلا دائیں طرف والی پر کھڑا رہتا۔ چھوٹے اور چوہا ان پر وہ پنجے پھیرے تیزی سے اڑا مرغ ہلکے بھورے بالوں پروں کو چونچ سے سنوارتا تھا اور دیکھنے والوں کے لطف کے لیے پورے زور سے گلا کھول مارتا۔ بلی نے اس کو کھانے اور روٹی کے ٹکڑے دے دے کر بگاڑ رکھا تھا۔

کو سفر کے شروع میں مرغا گھبراہٹ سے ہیجانی کیفیت میں مبتلا رہا مگر کچھ ہی دنوں میں اس کو سفر کا چسکا پڑ گیا۔

دھول بھری سڑک پر کتا ہیجانی چوں چوں کی تال پر بڑھتا ہوا مرغا اس کو پریشان کرتا۔ ہر دھکا یا تکلیف دہ جھٹکا اس کے نتھنے سے جس اور مسرور دل کو بے تاب کر دیتا۔ وہ گاڑی کے اس ہلکے کو کبھی چھوڑ کے نہ جاتا۔ کبھی کبھار خطرے کو سونگھنے کی آرزو میں جھگڑے ہوتے وہ پروں کو پھڑ پھڑاتا ہوا بیلوں کے پاس چلا جاتا اور اپنے شدید ہمدردی انگ میں پنجے والی ٹانگوں کو کارگری کے

ساتھ سینکڑوں پودے اُگا کر کے مستقل منور ہو چکا۔

چینک اسپھا فریڈی اس کوشش کو لے کر اپنے حافظے میں واپس بلا لیتا۔ فریڈی کی مرضی کے ساتھ مشکلات سفر کے دو ہفتوں کے بعد ہی شروع ہو گئی تھیں۔

فریڈی نے پہلے ہی سے ان رکاوٹوں اور دوسرے کی ایسی ترکیبیں نکال لی تھیں جو ان کے معاملات محبت میں حائل ہو سکتی تھیں۔ ہر دوسری شام راستے میں دل فریب منظر کا بہانہ بناتے ہوئے اور شہر کے کنارے کی خوبصورتی یا سرسوں کے کھیت پر چلتی ہوئی ہوا کی تعریف کرتے ہوئے وہ اپنی ساس کو ایک جنگل کی طرف چل دیتا۔ جہاں وہ اپنے دو گھوڑوں کو بمشکل چھپاتے ہوئے اس چوٹی پر دور ہو جاتی جو اس کا داماد پوچھ دیتا۔ پھر وہ اس کے ساتھ بیٹھ کر منظر کے قدرتی نشانات کی طرف اشارہ کرتا یا وہ قدرتی منظر سے پُرسکون ہوتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار کرتا۔ کچھ لمحوں بعد اپنی ساس کے راضی ہوتے ہوئے اس چہرے کو دیکھتے ہوئے وہ کوئی بہانہ سا بہانہ کر کے اس کو منظر کشی کے لیے اکیلا چھوڑ جاتا۔ پھر فریڈی بھاگ کر گاڑی تک پہنچتا، پاس کے پردے گرا کر اپنی بے تاب بیوی کی باہوں میں سمٹ جاتا۔

ایک یادگار شام مرد گاڑی کی کنارے پر رہا۔ اپنے منہ کو ایک طرف موڑ کر وہ فریڈی کی حیرت ناک تیز رفتاری کو دلچسپی سے دیکھنے لگا۔ پھر جیسے ہی اس انداز سے وقت کا فائدہ ہوشیاری سے اٹھاتے ہوئے حقیقی تن دل داری سے جھنجھلاہٹ سے یکایک دور کر فریڈی کے کندھے پر براجمان ہو گیا۔ فریڈی کے لیے اس وقت کوئی چیز تکلیف دہ نہیں ہو سکتی تھی۔ اپنے جہاں میں وہ اپنی بیوی کی بے خبر انگلیوں سے دواؤں کے بارے میں دیر شعور دیتے ہوئے فریڈی سے مرتے کو تا حیات یاد رہ جانے والے لمحوں کا لطف دیا۔ آنکھوں میں چمک اور بنا تو رن قائم رکھنے کے بے مرغابیوں کو کھول کر سے بچتے ہوئے چکس پر بیٹھ کر رن ملے ہوئے تھا جیسے ایک تجربہ کار روڈ یا انداز ہو۔

فریڈی جب رہائی ہوئی بے ہوشی میں جیسے ہوا اور اعصاب کے گھونگھریالے چھلے نکاہت سے نکل گئے۔ اس وقت مرے سے بچی ذہن اور گردن کو کھڑا کر کے بانگ دی۔ ککڑوں کڑوں۔

فریڈی اس طرح سے اچھلا کہ جیسے کسی نے اس کے کانوں کے پاس بم پھاڑ دیا ہو۔ وہ یک دم کھڑا ہو گیا اور حیران شکل سے چیختے ہوئے خوب مرغ کو پردوں کے بیچ میں سے کھینچ

ہوئے مشکل دیکھا۔

جال چٹتے چٹتے وہ ہری ہو گئی۔ یہ ایک ایسا نادر وقت تھا کہ فریڈی اپنے تاثرات غصے پر قابو پاتے ہوئے کھسیانی ہنسی ہنستے ہوئے اس کے پاؤں کے پاس بیٹھ گیا۔

فریڈی نے احتیاط اڑتے ہوئے لیے کے پروں کو اچھی طرح باندھا اور گلی چند بار سب کچھ ٹھیک رہا۔ چوں کہ مرغا لطف کے پیالے کا عروج چکھ چکا تھا وہ ایک اور چسکی کا مشتاق تھا۔

چند دن بعد مرغے نے دیکھا کہ کتا کے پچھلے حصے میں بالوں میں شگاف ہے اپنی گردن کو اس میں سے گزارتے ہوئے اس نے دیکھا کہ گدے پر بیٹھا مر رہا ہے۔ اس کی چھوٹی سی آنکھیں روشن ہو گئیں اور اس کی کلغی اکڑ گئی۔ وہ اپنی عیار عقل کا استعمال کرتے ہوئے بر وقت خاموشی سے کتے میں دھنسا یا اور آخری تیں جھٹکوں میں اپنے پروں کو تھرتھراتے ہوئے کامیاب مدہوشی میں لیٹا رہا۔

اس بار فریڈی کو اپنی چھپی جگہ کے بارے میں تھوڑی سی ہوش تھی لیکن تھوڑی ہوش سواری اور بھلا بیٹھنے والے مزے کے آگے وہ کچھ بھی نہ کر سکا۔

جب اس کا جسم گیلی چپل کی طرح بے سکون اور بے یار و مددگار ہو گیا اس وقت مرغے نے اس کے کان میں پھونک دی۔ مگر جبھی اسے ضرورتی تو اس سے پہلے کی گردن رہیں اور اسی وقت مڑوڑ دی گئی۔

جب یہ ڈرامہ اگلے دن پھر دہرایا گیا فریڈی جانتا تھا کہ کچھ کرنا پڑے گا وہ جلد ہی اپنی بیوی سے خوف زدہ وہ موقعے کا انتظار کرنے لگا جو اس کو پانڈے کے گھیسے کی صورت میں ملا اور قریباً اس کی سانس کا خون کر گیا۔

صبح کے وقت وہ ایک گاؤں کے لڑکے جن میں چار کے جھریاں رفع حاجت کے لیے گئی کے کھیت میں مشکل کے ساتھ مٹی کا پیالہ اٹھائے چلی جا رہی تھی جس میں ہونے کا پانی بھرا تھا کہ یکایک گھاس کے ڈھیر کے پیچھے سے ایک عجیب شور دار ہوا۔ وہ سکتے کھڑا رہا اس کا سیاہ سر اور لال آنکھیں جو بالو کی کے وسیع سبزہ زار میں دیکھ رہی تھیں۔

جو بالو گھنٹوں تک بڑی گھاس میں مصروف ہو کر رہ گئی۔ دیکھنے میں عام طور پر بہت سیدھا سادہ ہوتا ہے لیکن یہ بہت کمینہ تھا۔ وہ یہ جانتی تھی کہ گھیسے کا رخ ہر ایک طرف کو مڑ ہو تو اور

اس کی تند خو آنکھیں مجبور تھیں۔ اپنے گھٹنوں کو درمیان سے خم دیتے ہوئے جربالو نے وحشیوں میں چھپنے کی کوشش کی۔ لیکن بھینسے نے اپنے سر کو نیچے ڈال کر اس کی طرف دھاوا بول دیا

"مدد" جربالو چیخی۔ پیالہ ہاتھ سے جا گرا۔ بی سروری کے پیچھے بیٹھے کو ایک ہاتھ سے پکڑ کر وہ گاڑی کی طرف بھاگی

"ایک طرف کو ہو جاؤ" — "اپنے رخ کو بدلو"

بچے دونوں ہاتھوں کو ہلا ہلا کر فریڈی چیخنے لگا

جربالو بھینسے کے آگے سیدھی لائن میں تیزی سے بھاگی چلی جا رہی تھی۔

"اس طرف بھاگو ... پرے بھاگو" فریڈی چلاتے ہوئے اپنے بازو مشرق اور مغرب کی طرف ہلاتا ہوا اس کی طرف دوڑا

اسی وقت گلی ... میں سے ایک آدمی نمودار ہوا اور دوڑتے ہوئے گرجنے لگا۔ اپنی قمیض کو ہلاتے ہوئے اس نے بھینسے کی توجہ کو اپنی طرف مبذول کروایا اور اس کی گفتگو ... چوں کہ وہ بھینسے کا مالک تھا اس لیے اس نے جانور کو جلد رام کر لیا۔

بدحواس اور ادھ موئی جربالو سسکیاں لیتی ہوئی فریڈی کے بازوؤں سے چپٹ گئی۔

مائی فریڈی کی بہادری پر خوش اور افسوس کی کیوں کہ اس نے ... ایک کر اس کی ماں کی مدد کی۔ اس کے جذبات کا موقع سے فائدہ اٹھاتے ہوئے فریڈی نے مرغے کو خارج کرنے کا معاملہ احتیاط سے پیش کیا۔

"خدا نے ہمیں آج بہت بڑی آفت سے بچایا ہے" اس نے رات کے کھانے پر اعلان کیا۔ "ہم اس کے برادروں تک ... شکر ادا کریں کہ اس کے کرم سے ... ہو گیا جیسے ہی ہم آتش مقدس کے نزدیک سکوت اختیار کریں گے میں اپنے گھر میں ایک ... کا جشن کروں گا۔ چھ سو ڈرسے مقدس روٹی اور خلال پیدا کرواؤں گا اور ... میں بانٹوں گا مگر اس کے لیے شاندار ... ہمیں یہ بتایا گیا ہے کہ ... کی ... ہے۔ میں مرغا ذبح کرنا چاہتا ہوں۔"

مائی نے سانس لی اور زرد ہو گئی۔ "نہیں۔ تم مرغوں میں سے ایک کو ذبح نہیں کر سکتے!"

پہلے اس کی بجائے؟" اس نے پوچھی۔

میں ڈرتا ہوں کہ یہ قربانی صرف مرغا ہی دے سکتا ہے۔ فریڈی نے پتا جھکا ہوا سر اصرار کی طرح اور جھکایا۔ "یہ ہم سب کو پتا اور پسند ہے" "میں جانتا ہوں۔ لیکن آپ کسی کی چیز کی قربانی بھی تو نہیں کر سکتے جس کی آپ کو پروا نہ ہو۔" اس کے بعد کوئی نہ بولا

"ہاں بس جمبا تو سے بہتر دودھ کی بکری۔" آخرکار جیومیں جون کے لئے ترس رہی تھی اور اس کا تو تھا بیاس کی جان کی بات تھی۔

[illegible] سے دن گھیر ہوتے مرتا ہوں۔

اگلے دن انھوں نے دیسی مرغ اور دال کا سالن کھایا۔ لیکن جمبا تو کی دوڑ اس کے کمزور پٹھوں کے لیے بہت زیادہ تکلیف دہ ثابت ہوئی۔ اس کا سر شدت سے دکھ رہا تھا اور اس کا شروع شروع کا شکر سب [illegible] دست میں بدل گیا۔ وہ فریڈی کو قصوروار ٹھہرا رہی تھی کہ اس نے یہ سفر کیا اور اس کو بھینسے کے دھارے کا شکار بننا پڑا اور وہ بہت سارے اپنے تخیلی واقعات گنوا رہی تھی جو اس کے بعد پیش آئے۔

جمبا تو شروع سے سفر کے خلاف تھی۔ وہ اپنے گھر کے پالتو [illegible] بھینسے کو پیچھا رہنے پر اس پرسکون شہر [illegible] کے سبب جس [illegible] ہوا تھا وہ چھائی۔ گزارتی اور آخرکار اچھی کلی دینے کے لیے راضی ہو گئی۔

ہاتھوں کو کولہے پر رکھے ہوئے اور کاٹ کھانے والی کیفیت سے بکری کی آنکھوں سے وہ کوئی سوچ ہاتھ سے جاتے دیکھ رہی جس میں وہ اس کو چھوڑ گئی۔ وہ سفر کی آفتوں اور بیکار بحثوں نے اس کو بہت سے سوالے فراہم کیے۔

جیسے اس ادھوری کہانی کا راستہ جب گاڑی کا انجن کا پہیہ راجستھان کے ریگستان کی حدود پر جواب دے گیا۔ اور گیند [illegible] چمک [illegible] سنانے لگے میں آ [illegible] کرنے لگے۔ گاڑی سے چھلانگ لگا کر تھیلیوں کو کولہوں پر رکھے ہوئے جمبا تو فریڈی کے سامنے اکڑ کر کھڑی ہوگئی۔ اس کی ترچھی بھویں ماتھے کے بالوں کی حدود پار کر کے غائب ہو گئیں۔ "اب ہم جھاڑیوں کا نوالہ بنیں گے! کیوں؟"

"کیوں کہ آپ کی اگلی سرگرمی [illegible] جاتی ہے" [illegible]

جانوروں کے رحم و کرم پر! کیوں؟ کیونکہ ہماری سادہ دیہاتی زندگی بیزار سے بے تھی شری اگر یہ خیال ہو کہ تم نا کے کہ میں تمہاری بین پر ہمدانا چاہوں گی۔ میں صرف اپنی بچی کے لیے ساتھ آئی ہوں اور میں اب کچھ برداشت نہیں کروں گی۔ تم کسی وقت گاڑی کو موڑو۔ سنا تم نے۔ وہ چلائی۔ اس کی آنکھیں فریڈی کے ہاتھ میں جھولتی ہوئی لالٹین کی روشنی میں تیز تندی میں چمک رہی تھیں۔

فریڈی خاموشی سے مڑ گیا۔

"تم کیسی ضدی بلا ہو؟ کیا تمہیں کچھ خبر نہیں کہ تم یہ کیا کر رہی ہو؟ کیا تمہیں اپنی بیوی اور بچے کی کوئی پرواہ نہیں؟ کیسے جئیں گے وہ تمہارے خیمے کے رحم و کرم پر۔ او سنگ دل شیطان۔" وہ چلائی۔

ملی لاتعلقی سے سن رہی۔ اس کی ماں کی چیخ زنی ہوئی بچوں کی بڑھتے بڑھتے اتنی عام ہو گئی تھی کہ اس کے دل نے ملی کے خوابوں کو ہلکی جنبش بھی نہ دی۔

جریانو کو نظر انداز کرتے ہوئے فریڈی نے پہیے کی مرمت شروع کر دی۔ بے عزتی محسوس کرتے ہوئے وہ دھڑام سے چھپ کر گاڑی میں گھس گئی اور گدے پر بیٹھ کر لرزنے لگی۔

گیدڑ کی آواز سنی اس کا مائی نغمہ رات کی خاموشی میں اور بھی اونچا سنائی دینے لگا۔

جریانو نے ریڑھ کی ہڈی اکڑا لی اور وہ سر بسر غرور اور جھنجھلاہٹ میں گیدڑ کی نقل میں آہ و زاری کرنے لگی۔

گیدڑ کا گریہ یکا یک رک گیا۔

"اوووو" جریانو چلائی۔

ایک ساتھی کی دریافت پر جوش میں آتے ہوئے گیدڑ نے ایک گہری درد انگیز آہ بھری۔

"ہی ای ی ای ای" جریانو بولی۔ اور دونوں کے درمیان ایک ایسے ہول بیابانی کی سنگت اٹھی کہ جس کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔

جسم پر ریشمی ہوتی چوٹیاں اور چمچماتے ہوئے خوبصورت سفید دانتوں کے ساتھ فریڈی اچک کر گاڑی پر اور پھر کشتی میں آ گھسا۔ بے آپ کو اپنی ساس کے منہ سے انچوں قریب لاتے ہوئے وہ سیٹی بجاتے ہوئے بولا "بند کرو --- بند کرو اس منحوس شور کو۔ ورنہ میں تمہیں نہیں چھوڑ

جائیں گا۔ قسم سے"۔

جریا تو اسی وقت ٹھنڈی ہوگئی۔ فریڈی کی منحوس قسم سے نہیں بلکہ اس کی آنکھوں میں چھپتے ہوئے پاگل پن کی وجہ سے۔

وہ شخص محبت میں پاگل ہو رہا تھا اور روتے ہوئے بولا جو وہاں بیٹھی لڑکی کی آواز سے پیدا ہو رہا تھا۔

اور ان لوگوں نے پیچھا نہیں چھوڑا اور [illegible] وہ جریا کو سب کے سامنے اس کی لڑکی اور بیٹی کو بچوں سے کاٹ دیا اور [illegible] کنویں میں ڈال دیں۔ ان لوگوں نے جریا کے ساتھ بھی وار کیا اور پھر گاؤں والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کروا دی۔ اپنے وطن کی محبت کا سبب بن کر یوں ان گاؤں والوں کی تفریح کا موجب ہوا۔

اس سے تنگ آ کر فریڈی صرف اپنی بڑی آنکھوں والی لڑکی کو طلب کرنے لگا اور جریا ایک سرکش اور کرب ناک خاموشی میں ڈوب گئی۔

وہ دو ہول بھرے سیاہ رحم اور بے قرار لمحوں کے بعد فریڈی اپنے تھکے ہوئے جانوروں کو پانچ دریاؤں کی سرزمین میں لے کر داخل ہوا۔ وہ کئی مہینے اور برسوں سے سبز گاؤں کی گلیوں میں سے گزرے۔ انھوں نے بہت سے شہر دیکھے اور پھر [illegible] لاہور گئے۔

فریڈی جنگل والا لاہور کے عشق میں پوری طرح مبتلا ہو گیا۔ اس کی سرکش حس نے اس سے کنارے سفر میں آہستہ آہستہ جھک گئے تھے، شہر کی جھیل اور سر کی چادر وہیں ان آنکھوں سے رو رہے تھے۔ اس نے اپنی دولت کا اس وقت اظہار کیا اور اس بات میں سکون محسوس کیا کہ اس کے کھڑے کھڑے جوڑوں کو آرام کا موقع ملا۔

فریڈی کا سردار لاہور کا دورہ کرتے ہوئے گزرا اور بڑھتے ہوئے گھٹنے کے ساتھ اس کی قوت اور صحت قدیم لاہور سے تقویت پکڑ لی گئی۔ اس تمام عرصے میں وہ بادشاہی مسجد کے پاس ایک سایہ اور درخت کے نیچے کھڑی کی [illegible] نے سورج کا گلابی رنگ اور روشنی دے کر چمکتے ہوئے شام کے سفید گنبدوں اور مینار کو چھوتی ہوئی روشنی میں فریڈی کے

جو اس کو سکون سے بھر رہی تھی۔

سوڈوں کی صدا، دھیما گم اور جذبات میں ڈوب کر گنبدوں میں ٹھہری ہوئی ہوا کے دوش پر بھری۔ ایک جھونکے سے صدر کی گھنٹیاں بج گئیں۔ جو مسجد کے سامنے کی کھڑکی میں پڑا ہوا تھا وہ بیگ گرد و ، سنہری چادر اوڑھے ایک چھوٹے سے تنکے کی طرح ڈنک اٹھا۔ فریڈی اس تمام مذہبی منبع کے لیے روح تھا اور اس نے اپنے آپ کو اس لمحے کے سپرد کر دیا۔

صبح کے وقت شہر کو اپنانے کے فیصلے کے ساتھ اور اپنی قسمت کو آزمانے کے لیے فریڈی اپنی بیوی کی طرف بڑھا اور اس سے سونے کی طلب کی۔ جلی جو بیجوں کو چار انار تھی چونکی نظر آ رہے ہوتے ہیں۔

"درختوں کے بھی کان ہوتے ہیں"۔ اس نے سخت لہجے میں نصیحت کی۔ اپنا ہاتھ اعتماد سے فریڈی کے بازو پر رکھتے ہوئے وہ اس کو تنگ گلی میں پکڑتا ہی لے گئی۔

بچہ ایک کونے میں سو رہا تھا اور جو بار بار اپنی ماں سے اپنے گدے پر بیٹھی ہوئی مکھی سے اس گرمی سے جنگ کر رہی تھی جو ضعف پیدا کرتا ہو۔ فریڈی کے گلی میں گھستے پر اس نے صرف اپنی ناک چڑھائی بلکہ اس کی تو تھی بار بار سے آنے والی ہوا پر چل گئی اور اس نے بیٹھی بھنتے بھنتے اپنی کھڑکی کو بند بے زبان کر کے شہر کے لیے اپنی ناپسندیدگی کا اشتہار اور اعلان کر دیا۔

فریڈی کا سارا اس دن جھاڑ میں جوش کم ہو گیا جو بازی کی ناخوشی سے اس کے دوسرے فیصلے کو چھو گیا ۔ جیسے مرغیاں محسوس کرتی ہیں اسی طرح فریڈی کا ذہن اپنے یہاں جانے میں منکر ہوتے ہوئے خیالات کے بھنور کو چھیڑنے لگا۔ اس نے اسی وقت خاموشی سے قسم کھائی کہ وہ جب تک زندہ رہے گا لاہور چھوڑ کر نکل جائے گا۔

اپنی ساس کے پیچھے ہوتے ہوا تعجب سے مڑتے ہوئے فریڈی نے اپنی بیوی کو ساڑھی کے پیچھے تکیے کے پاس کھڑے ہوئے دیکھا۔ جلی بمشکل اس کی چھاتی تک آتی تھی۔ ناک چھوٹی تک اور چور نظروں سے گھورا اس نے تنگ کوٹھیاں سے فریڈی سے ہاتھ ملا دیا اور پھر آپ کو چھپکی ساس کی انگلی میں بن لگا کر بند کرے گی۔ فریڈی کی آنکھیں آزردہ ہو گئیں۔ جب اس نے پیچ دار چھوٹی سی پہاڑیوں کو غائب ہوتے دیکھا اور آخری بار چھوٹی چوری اس کو چھونے کی کوشش کی تو جلی

سے فرینڈز کے عجیب حرکت کو محسوس کر اس کو اپنی ساس کے وہاں ہونے کا احساس دلایا اور اس کا ہاتھ رک گیا۔

جلی کی سوالی آنکھوں میں کچھ بے صبری تھی۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے دور اور اس کے محروم محبت چہرے نے ریڈی کو اکثر مضطرب اور دنگ کر دیتی تھیں۔ صرف سفر میں یہ مستقل موضوع نظر پھسل جاتی تھی۔ پھر اس کی لمبی پلکوں والے چہرے شہوت سے بھاری ہو چکے تھے اور اس آنکھوں میں ریڈی کے لئے چاہ اور بہت سے وقار بھرے تا خوش کرنے اور ہو جانے کے لیے تیار اس کا تقاضا ہو جاتا۔

جیسے ہی ریڈی نکا جلی سے اپنے آپ کو قوت کے ساتھ کاموں میں مدہوش کیا۔ بہت تھوڑے سے وقت میں [illegible] بیٹھی میں لوگوں کو دکھایا بریوں کو جیسی میں سوال ہوا سے کے لیے رکھ دیا۔ یہ سب [illegible] نے تو کفایت شعاری سے کئے کہ اس کی ماں حساب کر کے میں جتنا ہوگی اس کا [illegible] سامنے کے اٹھ کھڑی ہوئی اور جلی کے ہاتھ سے چاولوں کی پلیٹ لے کر وہ بچے کو کھلانے لگی۔

ریڈی سے ترتیب وار [illegible] کے چوہدری خاندانوں کے گھر کے بچے دو تین سے تھوڑی والا ڈیک والا ہوٹل والا اور چائے والا۔ یہ چوہدری خاندان وہ ہیں جو بزنس کرتے تھے جو ان کے کاموں سے وابستہ تھا۔ تھوڑی والا ایک بڑا مشترکہ خاندان تھا اور ہر ایک کے ایک چھوٹے بچے تھے جن کا کام ملک میں چائے والا ایک بار چلاتا تھا۔ جناب ہوٹل والا بنک میں ایک دو تھا تھا اور جناب بنک والا بال روم میں ناچ کی کلاسیں لیا کرتا تھا۔

اس معنی سے یہ پارٹی گروہ کی سب سے خوبصورت بات ان کا دوسرے پارٹیوں کے بے احساس فرض اور [illegible] کی تھی۔ ایک ہی منت ہوئے خاندان کی طرح وہ ایک دوسرے کی مدد کرتے۔ کامیابیوں کو بانٹتے اور ناکامیوں میں ایک دوسرے کے حمایتی ہو جاتے۔ تب ہی سے ملک میں ایک بھی پارٹی سرکاری نہیں تھا جہاں بعید منتوں کی کثرت تھی۔ جیسے ہی کسی پارٹی کے ہاتھ دولت لگتی وہ اپنی قوت کا بڑا حصہ خیرات میں لگا [illegible] سکول، ہسپتال اور یتیم خانے بنانا لوگوں کو عمر رسیدہ وظیفے اور سرمایہ کاری میں مدد کرتا۔

جنگل میں یہ نام خاص طور پہ متاصد لے گئی ہیں

وہ چاروں خاندان فریڈی کی ملاقات پر بہت خوش ہوئے وہ اس بات کو جان کر اور بھی کھل گئے جب ان کو یہ پتہ چلا کہ ایک اور خاندان ان کی صفوں کو پھیلانے کے لئے آیا ہے۔

دو دن میں فریڈی نے اپنے گھر والوں کو ایک دوسرے فلیٹ میں جا بٹھایا، جس کے پیچھے ٹیپ ریکارڈر جلی کا شور تھا جو شہر کے بہت مصروف اور تجارت کے علاقے کا سایہ علاقے میں تھا۔

اگلی شام پانچ بجے سعید دوست کا چمن رہتا جو کردوں اور کریو بدیر بڑھتے ہوئے بیچ کر راستہ پہ بابی سے اور بگڑی پہ وہ پیلی گاڑی کو لے کر گرسنٹ ہاؤس جا پہنچا۔

اپنے شاندار رتھوں کو ناکوں میں کھٹکتے ہوئے گھوڑوں کے ساتھ کھڑا کر کے فریڈی بے باکی سے ڈش بھرتا ہوا سامنے کے بڑے بینک پر چوکیداروں کی طرف بڑھا چوکیداروں سے مل اندر بلا آیا وہ اور فریڈی سے اپنا نام ملاقاتیوں کے رجسٹر میں درج کیا۔

سلطنت برطانیہ کو باخراج پیش کرتے ہوئے اس نے اپنے تعارف کا مرحلہ قائم کیا اور ملکہ اور تاج کے لئے اپنی وفاداری کا یقین دلایا۔ فریڈی مستقل سے متاثر ہونے کے لئے آ رہا تھا۔

ان سارے حیلوں بہانوں سے فریڈی جنگل والا اپنے مطلب اپنی ضرورت کو پہنچ چکا ہے۔ سارے پارٹی اسے معصوم سمجھتے تھے اور اس کا نام ورد کی کیلنڈر میں آ چکا تھا۔

(2)

فریدوں کی مردانہ وجاہت اور اس کی شام گفتگو نے جنوبی بلوں میں جلد گھر کر لیا۔ اس کا لمبا ڈیل ڈول میں راول جیسا مضبوط چہرہ اور اس کی چمکتی آنکھ جو بڑی پرغرور سی ابھری ہوئی تھی اور اس کے بڑے اور بھاری ہونٹوں میں اس کی بری مائل، اور آنکھوں میں چھپے ہوئے رنگ سے لوگوں کے دل چھو جاتے تھے۔ اس کا رنگ صاف اور دمکتا تھا۔ یہ سب خصوصیات جب اس بات کے ساتھ مل جاتیں کہ وہ ایک پارٹی ہے۔ جس کا کردار اور رعب داری ضرب المثل کی طرح مشہور تھی۔ تو یہ سب کچھ اس کو اپنے علاقے میں ممتاز بنا دیتی تھی۔ ان کی ہر کی ایک ہی ہوگی اور وہ اچھی آرام دہ زندگی گزارنے لگا۔ بلکہ کچھ پیسے بچانے بھی لگا۔

فریدوں نے یہ ٹھان لی کہ وہ ہر ہفتے تھوڑی سی رقم خیرات کرے گا اور اس کی بیوی اور ساس لوگوں میں اسی وقت جائیں جب انہوں نے نقاب و برقع پہن رکھا ہو۔ سفید رنگ کا رومال جوان کے بالوں پر کس کر سر پہ آویزاں ہوتا۔ اس کی کمر کے گرد ڈھیلا سادگی سے عیاں ہوتا اور وہ متحرک رہے جاتے اپنے چہرے کو چھپا دیا اور اب نقاب آنچل کی طرح ساڑھی میں لپٹے ہوئے کولہوں کے پیچھے ہوتے۔

کرنے سے بھرے سیاہی کر لیں یہ دونوں عورتیں دنیا کو اخلاقی جرأت سے مثل تھیں یہاں تک کہ ہندو مسلمان یا عیسائی تمام کے تمام فریدی کو اور اس کے خاندان کو عزت کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔

ہانی مطمئن تھی۔ وہ اپنے آپ کو گھر کے کاموں اور بچوں اور شوہر کی دیکھ بھال میں مصروف رکھتی۔ لیکن اس کی چھپکلی والی کم عقل آنکھیں بہت کچھ بھانپتیں جس کا فریدی کو اندازہ بھی نہیں تھا۔ وہ نظریں جسمانی طور پر فریدی کو پیار کرتیں اور پھر سب کی کے ساتھ گہرائیوں سے ابھرتیں۔ لیکن ایک چیز کا اس کو مکمل یقین تھا کہ وہ جو کچھ بھی کرے گی تنگنے والوں میں سے نہیں تھا۔ اس خیال پر خوش اس سے چند سالوں کی مدت پر سات بچے پیدا کیے۔ ہر ایک انتہائی عروج کے نتیجے میں حمل سے لے کر وضع حمل تک پہنچی سب کچھ کا مزہ اٹھاتی۔

لیکن اس کی اولاد میں شروع شروع کی مسلسل کامیابی کے باوجود فریدی کی خوشی بے تھی۔ ضرب تو ایک آبلہ تھی اس کی سرشت میں ایک کانٹا جس نے اس کی روح کو بار بار زخمی کیا تھا۔ اس سے بچے بھر کے لیے بھی آپس میں ملنے نہ ساتھ جڑنا اور جھگڑے نہ ہونے۔ اس کی بیوی اپنی ماں کے جڑ جانے اور جو وہ جانے کی مسلسل جھڑ اس برداشت کرتی۔ مگر فریدی چونکہ ایک حساس روح رکھنے والا تھا اس سے جھگڑا اور بیویوں کے غلبے پر بے صبر ہو جاتا اور اس کی تحریر ب وہ موڈ کی اس کے لیے ناقابل برداشت ہو جاتی۔

وہ اس کو سو بار سمجھانے میں کیسے بھرم ہوتی یا کم از کم وہ یہ سمجھتا۔ وہ شکایت کرتی مرد روز چیختی، گھر سے بھرتی، روتی اور بکتی جھکتی تھی صرف اس کا دل کرنے کے لیے کرتی۔ وہ گو کہ مردانگی سے تکرار اور اپنی قسمت پر آہیں بھرتا یہ سوچتے ہوئے کہ اس کے پچھلے جنموں میں وہ اس سے وحشت سرگناہ ہوئے ہیں کہ جن کی اس کو سزا مل رہی ہے۔

اس سے برداشت نہیں ہوتا تھا کہ وہ کھانے کی میز پر بے لگے بیٹھے اور جو منہ سے نکال دیا

کرتی تھی۔ جب بھی وہ مرغی کے سالن پر جھپٹا مارتی اور پنجے کی انگلی سے اسے اٹھا کر اپنے منہ میں پھینک
سے واقف تو وہ جھرجھری لیتا۔ جتنا زیادہ وہ اپنا اضطراب ظاہر کرتا وہ اتنی زیادہ مسرت کے ساتھ تمام تر
ٹکڑوں کو اس کی ناک کے نیچے سے جھپٹ کر اپنے مزید سے منہ میں بھر لیتی۔ اس کے بعد وہ سکون سے
اپنی کرسی میں پیوست ہو جاتی اور دو ٹکڑوں کو اپنی پلیٹ کے پاس کرنے کے بعد بچوں کی طرح دوسرے
پسندیدہ کھانوں کی طرف بڑھتی۔

لیکن انسان ایک حد تک ہی برداشت کر سکتا ہے۔ ایک دوپہر کے کھانے پر فریڈی پھٹ
پڑا۔ اس کے لوچتے ہوئے ہاتھ کو مضبوطی سے پکڑ کر جو انگلیوں کی چٹکی میں ٹکڑا ہوا تھا۔ بلی کے
سامنے سے گزرتے ہوئے وہ کسی کی طرف لے گیا جو اب تین سال کی ہو چکی تھی۔ چونکتے ہوئے
بچے کو اس نے حکم دیا ''کھاؤ'' اور خاموشی سے ناراض ہاتھ کو اس کے حیرت زدہ مالک کے پاس چھوڑ
دیا۔

◆◆◆

ایک اور سیتا

ترجمہ کشور وکرم

وقت کے سفاک ہاتھوں سے یہ ہوا ایسا ظلم: ہوا یہ کہ سیتا پاکستان میں رہ گئی اور رام ہجرت کر کے ہندوستان چلے گئے

عجیب بن باس تھا جو رام کو سیتا کے بغیر اکیلے کاٹنا پڑا

اور کیسے کٹھن لمحات جدائی تھے کہ کبھی ہجر کی گھڑیاں تھیں کہ سیتا کو جھیلنے کے لئے وہیں رہ گئی۔

شاید کاتب تقدیر نے ان کے مقدر میں یہی لکھا تھا۔

عجیب طرح کے حالات پیدا ہو گئے تھے کہ رام کو بالآخر مجبوری میں سیتا کے بنا ہندوستان تک تاعمر بن باس کی صعوبتیں برداشت کرنی پڑیں۔ مگر وہ کرتا بھی کیا؟ جب جان کو جان کے لالے پڑ جاتے ہیں اور وہ اپنے آپ کو محفوظ محسوس نہیں کرتا تو وہ نہ چاہتے ہوئے بھی کسی محفوظ مقام کی طرف رخ کر لیتا ہے تاکہ اپنی اور اپنے کنبے کی جان بچا سکے۔ اور رام بھی تو ایک انسان تھا۔ وہ بھی مجبوریوں کے ہاتھوں میں جکڑا نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے کنبے کے ساتھ ہندوستان چلا گیا؟

مگر سیتا کے بنا؟

آخر کیوں؟

کیسا رام تھا وہ؟

رام اسلام آباد کے ایک گیسٹ ہاؤس میں آنکھیں بند کئے کوئی آدھ گھنٹے سے آرام کرسی پر دراز تھا جیسے وہ تھکن سے چور چور ہو اور اسے نیند آ رہی ہو۔ مگر ایسا نہیں تھا۔ ہولے سے نیند آ رہی تھی اور نہ ہی۔ وہ تھکا تھکاوٹ سے چور تھا بلکہ وہ تو اس وقت اپنے کمرے میں آنکھیں بند کئے ماضی کی یادوں میں کھویا

اپنے بچپن کے دوست چوہدری سرفراز کے بیٹے چوہدری رشید کے آنے کا منتظر رہا تھا۔ اور اب مگر ی پر
تھیم ... برسوں چوہتر کے واقعات و حادثات نے اس کو اس دلدل میں دھنسا ہوا تھا جہاں سے وہ لاکھ
کوشش کے باوجود بھی نکلنے سے معذور تھا۔

برسوں پہلے جب وہ گارڈن کالج میں زیر تعلیم تھا تو گاؤں شہر سے سات آٹھ میل کی دوری پر
ہونے کی وجہ سے شہر میں اپنے چچا کے ہاں رہتا تھا کیونکہ روز آنا جانا بڑا مشکل کام تھا۔ ہاں
ویک اینڈ اور چھٹی ہونے پر سائیکل سے گاؤں چلا جاتا تھا جہاں اس کے والد صاحب فوجی ملازمت سے
سبکدوشی کے بعد گاؤں میں کھیتی باڑی کرتے تھے کیونکہ ان کی ریٹائرمنٹ سے پہلے رام کی ماں شیلا زندگی کے دوران
وفات پا گئی تھی اور ان کی بڑی بیٹی کملا کی شادی ہو گئی اور وہ گاؤں ہی میں بیاہی گئی تھی اور وہ اپنے شوہر کے
ساتھ ان دنوں پونا میں مقیم تھی جو کہ مغرب میں صوبہ مہاراشٹر کے بڑے شہر پونا میں تھا۔

ان کے بابا گاؤں میں ایک خاص عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے اور اپنے خوش اخلاق کردار کی وجہ سے احترام خود ہی
کرتے تھے گاؤں میں دوسرے ان کے بچپن کے ساتھی پنڈت گھنشام داس کے گھر والے اس کے
گھر آنے جانے کا بیان کرتے۔ خاص طور پر ان کی بیٹی جس کی پیدائش پر گھنشام داس کی بیوی نے بچی
کملا شیلا سے اس کی خوبصورت گول مٹول شکل دیکھ کر کہا تھا "دیکھ شیلا آج سے تیری بیٹی میری بیٹی
ہو گئی۔"

اور یہی وجہ تھی بچپن سے ہی یہ احساس ہو گیا تھا کہ دیوار سے لگا پنڈت جی کا گھر اس کا ہو گیا اور
سسرال سے اس کے گھر کی صفائی ستھرائی کا پورا دھیان رکھتی۔ جب پنڈت جی علی الصبح ندی پر
نہانے اور پوجا پاٹ کے لئے مندر چلے جاتے تو وہ ان کی غیر موجودگی میں اس کے گھر کی صفائی کر
تی اور اس کے لئے ناشتہ بھی بنا کر چھوڑ جاتی۔

گاؤں کی عورتیں کو پانی بھرنے کے لئے گاؤں سے پیچھے کوئی آدھ کلومیٹر کی دوری پر واقع
کنوئیں پر جانا پڑتا تھا جہاں سے سر پر گاگریں اور گھڑے اٹھائے چڑھائی چڑھتے ہوئے عورتوں کی سانس
پھول جاتی اور پھر چڑھائی کے خاتمے پر گاؤں کے میدان میں بیٹھے ہوئے بعض تماش بین قسم کے
نوجوان کھیل میں مصروف لوجوانوں کی ہوس ناک آنکھوں اور بعض اوقات ان کے فقرے بازیوں سے بھی
بچنے کی ناکام کوشش کرنی پڑتی تھی۔ خاص طور پر جمعرات اور تہوار پر تو اس میدان میں بہت بھیڑ رہتی ہو

جاتی تھی جن میں زیادہ تر لوگ قرب و جوار کے گاؤں کے ہوتے تھے جو سودا سلف خریدنے یہاں آیا کرتے تھے۔ ان دنوں تو عورتیں دن کو پانی بھرنے سے گریز کرتیں اور کوشش کرتیں کہ وہ علی الصباح یا شام کو سورج ڈھلتے ہی پانی بھرنے جائیں جب لوگ اپنے اپنے گاؤں کو جا چکے ہوں۔

ان مجمع افراد میں کئی قرب و جوار سے آنے والے اوباش قسم کے لوگ بھی ہوتے تھے جو قصبے کی عورتوں اور لڑکیوں کو اپنی ہوسناک نظروں سے گھورنے اور موقع ملنے پر آوازہ کسنے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔ ان ہی میں ایک دلو خان بھی تھا۔ وہ جب بھی اپنے بے سنورے اونٹ پر سوار قصبے میں آتا تو عورتیں تو عورتیں بازار کے دکاندار بھی خوف و ہراس سے سہم سے جاتے۔

پھر ایک دن اچانک شہر میں فرقہ پرستی کے بھیانک دیو نے شہر کی رواداری اور ہم آہنگی سے رہنے والے لوگوں کو اپنی آہنی پنجوں میں جکڑ لیا اور آگ اور خون کی ایسی ہولی کی شروعات کی کہ اس کے چھینٹوں نے گرد و نواح کے گاؤں کو بھی اپنے ناپاک اور خونی رنگ سے آلودہ کر دیا اور پھر اس آگ نے انسانی قتل و غارت گری کے ساتھ ہی لاتعداد عورتوں کو بھی آبرو ریزی اور اغوا کے سیلاب سے گزرنا پڑا اور سیتا بھی اسی سیلاب میں بہہ گئی۔ اس کی آنکھوں کے سامنے ہی اس کے والد پنڈت گھنشام داس کو موت کے گھاٹ اتار دیا گیا اور اسے علاقے کا بدمعاش دلو خان، جو مدتوں سے اس پر بُری نظر رکھتا تھا اونٹ پر بٹھا کر نہ جانے کہاں غائب ہو گیا۔ پولیس نے اسے ڈھونڈنے کی لاکھ کوشش کی مگر نہ تو اس کا سراغ ملا اور نہ ہی دلو خان کا۔ شاید وہ اسے بھگا کر علاقے سے دور کسی اور شہر میں کہیں روپوش ہو گیا تھا کہ پولیس کے لاکھ ڈھونڈنے پر بھی وہ ہاتھ نہ لگا۔ پھر دیکھتے ہی دیکھتے سارے ملک میں خون کی ایسی ہولی کھیلی گئی کہ نہ چاہتے ہوئے بھی لاکھوں انسانوں کو مجبوراً ہجرت کا عذاب سہنا پڑا۔

رام کو بھی لاکھوں انسانوں کی طرح اپنی جان بچا کر ہجرت کرنی پڑی اور وہ بھی سیتا کے بنا۔ مگر وہ سیتا کی یاد کو دل سے نہ مٹا سکا۔ وہ اس ابدی درد و غم کو دل میں سمیٹے زندگی کی ڈگر پر چلتا رہا۔

اس دوران کئی رُتیں آئیں اور چلی گئیں۔ وہ ازدواجی زندگی کے بندھنوں میں بندھ جانے کے بعد دو بچوں کا باپ بھی بن گیا۔ نوجوانی کے بعد ادھیڑ عمری اور پھر پیری کے نقوش اس کے چہرے پر عیاں ہونے لگے اور اس کے سیاہ بالوں میں سفیدی نے نمایاں ہو کر اس چہرے کو مزید متانت اور سنجیدگی سے دوچار کر دیا تھا۔ لیکن سب کچھ بدل جانے کے باوجود سیتا کی یاد اس کے دل کے نہاں خانے میں اسی طرح

بنتی رہی۔ وہ سوچتا وہ وہاں کس حال میں ہو گی؟ اُسے دیکھنے اور ملنے کی خواہش اس کے دل میں ہمیشہ جاگزیں رہی اور وہ تڑپتا رہا۔

سبکدوشی سے کوئی ڈیڑھ دو برس قبل اسے ایک پاک و ہند کانفرنس میں اسلام آباد آنے کا موقع ملا اور واپسی سے پہلے اس نے اپنے بچپن کے دوست اور ہم جماعت چودھری سرفراز خاں سے ملنے پر دلو خاں کے گھر جانے کی خواہش کا اظہار کیا۔ اور دوست نے اسے دلو کے گھر لے جانے کا وعدہ کیا جو اسلام آباد کے قریب ہی ایک گاؤں میں واقع تھا۔

شام ڈھلنے سے کوئی گھنٹہ ڈیڑھ پہلے چودھری سرفراز خاں کا بیٹا چودھری رشید آ گیا اور اسے اپنی جیپ پر بٹھا کر دلو خان کے گاؤں کی طرف روانہ ہو گیا۔ جب وہ ڈھوک دلو خان میں داخل ہوئے تو دالان میں ایک لمبا چوڑا کوئی پینتیس سال کا شخص مویشیوں کے لئے چارہ کاٹنے میں مصروف تھا۔ رام نے سوچا شاید یہ بیتا کا بیٹا ہو گا۔ کیونکہ اتنے عرصے میں اس کی اتنی عمر تو ہونی ہی چاہیے۔ اُسے دیکھ کر اسے نہ جانے کیا کیا یاد آ گیا اور جذبات کی رو میں بہہ کر اس کی آنکھوں میں آنسو موتیوں کی طرح جھلملانے لگے۔ چودھری رشید نے آگے بڑھ کر چارہ کاٹتے شخص کو مخاطب کرتے ہوئے کہا۔

"السلام وعلیکم"

جواب میں اُس شخص نے بھی بڑے زور سے جواب دیا۔ "وعلیکم السلام"

"دلو خان صاحب ہیں؟" چودھری رشید نے پوچھا

جی! لیکن اُن کی طبیعت ٹھیک نہیں وہ اندر سو رہے ہیں۔

"ہمیں اُن سے ملنا تھا...... کیا ملاقات کی صورت ہو سکتی ہے؟" وہ شخص کچھ دیر تذبذب کی حالت میں گم صم کھڑا رہا، پھر بولا۔ "میں اندر جا کر دیکھتا ہوں۔ اگر جاگ رہے ہوں گے۔ تو میں آپ کو بتاتا ہوں۔" کہتا کہ کر نوجوان اندر چلا گیا۔ سامنے باورچی خانے میں ایک ادھیڑ عمر خاتون کھانا بنا رہی تھی۔ رام نے اسے دیکھ کر اپنے تصور کے گھوڑے دوڑائے، شاید یہ اس کی بیتا کی بہو ہو گی اور اس کے پاس ہی بیٹھے ننھے بچے جو کھانے پینے میں مصروف تھے، شاید اس کے پوتے پوتیاں ہوں۔ ابھی وہ اتنا ہی سوچ پایا تھا کہ اندر سے نوجوان نے آ کر انہیں ساتھ چلنے کا اشارہ کیا۔

"آیئے۔ ابا جاگ رہے ہیں۔"

دونوں خاموشی سے اس کے پیچھے پیچھے اُس کوٹھڑی میں چلے گئے جہاں دلو خان آرام کر رہا تھا۔ ضعیفی اور بوڑھاپے نے اسے بے حد کمزور کر دیا تھا۔ انہیں دیکھ کر وہ بڑی مشکل سے اٹھ کر بیٹھ پایا۔ اس کے نحیف و نزار جسم کو دیکھ کر رام کو آج سے چالیس پچاس سال پہلے کا دلو خان یاد آ گیا جس کا سارے علاقے میں بڑا دبدبہ تھا اور جس کے نام سے لوگ تھر تھر کانپتے تھے اور جب کبھی وہ قصبے میں اپنے اونٹ پر سوار داخل ہوتا تو لوگ اس کے لئے راستہ چھوڑ دیتے تھے اور عورتیں گھروں سے نکلنا ملتوی کر دیتی تھیں۔ دلو خان کے پاس ہی بچھی چارپائی پر وہ دونوں بیٹھ گئے تو چودھری رشید نے کہا۔

"میں چودھری سرفراز خان کا بیٹا ہوں اور یہ میرے والد کے بچپن کے دوست اور ہم جماعت ہیں اور ہندوستان سے آئے ہیں۔ یہ آپ کی بیوی سیتا سے ملنا چاہتے ہیں؟"

"کون سیتا؟"

وہی سیتا جسے آپ دنگوں کے دوران اغوا کر کے لے آئے تھے۔"

"یہاں کوئی سیتا نہیں؟" دلو خان نے بڑی نقاہت سے کہا۔

لیکن یہ تو سارا علاقہ جانتا ہے کہ آپ اسے اونٹ پر بٹھا کر متعدد افراد کی موجودگی میں لے گئے تھے۔ کیا یہ جھوٹ ہے؟" رام نے بڑی دھیمی اور غم ناک بھری آواز میں پوچھا۔

"نہیں یہ سچ ہے۔"

"تو پھر"

دلو خان کچھ دیر چپ چپ سا کسی سوچ میں مستغرق رہا۔ اسے جواب کے لئے الفاظ نہیں سوجھ رہے تھے اور چودھری رشید اور رام اُس کے چہرے پر ٹکٹکی باندھے جواب کے انتظار میں اُسے دیکھے جا رہے تھے۔ دلو خان کی آنکھوں میں اچانک آنسو بہنے لگے اور پھر ذرا سنبھل کر اس نے دھیرے دھیرے بڑی مدھم سی آواز میں کہنا شروع کیا......

"کیا بتاؤں اُس دن عجیب واقعہ پیش آیا۔ فساد میں جب لوگ آتش زنی اور لوٹ مار میں مصروف تھے۔ تب میں اُس لڑکی کو بردستی اپنے اُونٹ پر بٹھا کر اپنی ڈھوک کی جانب روانہ ہو گیا۔ وہ لڑکی تھوڑی دیر تک زار و قطار روتی اور چیخیں چلاتی رہی اور اونٹ سے کودنے کی کوشش بھی کرتی رہی لیکن اس کی ایک نہ چلی اور پھر آہستہ آہستہ اس کی چیخیں اور رونا دھونا بھی کچھ مدھم پڑ گیا۔ ڈھوک سے کوئی ایک

فراٹنگ پہلے اس نے کہا کہ اسے رفع حاجت کے لئے جانا ہے۔ یہ ایسی التجا تھی جسے ٹالا نہیں جا سکتا تھا۔ میں نے اونٹ روک لیا اور اسے اُتار کر پاس ہی نگرانی کے لئے اس سے تھوڑی دور کھڑا ہو گیا تا کہ وہ بھاگ نہ جائے۔ وہ آہستہ آہستہ پاس ہی ایک جھاڑی کے پیچھے جا کر رفع حاجت کے لیے بیٹھ گئی مگر ایک منٹ بھی نہ گزرا ہو گا کہ اچانک بڑے زور سے ایک چیخ سنائی دی۔ میں دوڑ کر اس جھاڑی کے پاس پہنچا تو دیکھا کہ وہ جھاڑی کے پاس ہی واقع کنوئیں میں کود کر دم توڑ چکی ہے۔

رام کا منہ کھلا کا کھلا رہ گیا۔ وہ سوچنے لگا کہ کیا عورت کا مقدر دھرتی میں سمانا، کنوئیں میں چھلانگ لگا کر اپنی عزت بچانا اور مرد کے ظلم سے تنگ آ کر آگ میں جلنا یا خودکشی کرنا ہی لکھا ہے؟؟

◆◆◆